

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

85

ARTE

ARCANGELI: *Una situazione non improbabile* - TESTORI:
Realtà e natura - GUTTUSO: *Del realismo, del presente*
e d'altro - ZERI: *Due appunti su Giotto* - PARRONCHI:
Il futurista in incognito Mario Nannini

Antologia di Artisti
Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1957

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno VIII - Numero 85 - bimestrale - gennaio 1957

SOMMARIO

FRANCESCO ARCANGELI: *Una situazione non improbabile* - GIOVANNI TESTORI: *Realtà e natura* - RENATO GUTTUSO: *Del realismo, del presente e d'altro* - FEDERICO ZERI: *Due appunti su Giotto* - ALESSANDRO PARRONCHI: *Il futurista in incognito Mario Nannini (1895-1918)*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Una segnalazione per Annibale Carracci (Mina Gregori)* - *Due dipinti del Battistello (Roberto Longhi)* - *Un nuovo Battistello (Mina Gregori)*

APPUNTI

Carracci Frescoes in Palazzo Sampieri-Talon (Michael Jaffé)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

FRANCESCO ARCANGELI

UNA SITUAZIONE NON IMPROBABILE

È forse, ancora, il calore incubato, implacabile d'un'estate senza requie, d'una solitudine senza compagni a obbligarci sulla pagina. Un 'settembre ardente' ancora una volta, secondo la parola quasi vocalmente tematica di William Faulkner: un'estate che vi ha fatto pagare ogni sonno, leggero o angoscioso, che vi ha fatto scontare anche la luce immensa, oriente, delle sue albe bianche, così forti da non suscitare nemmeno speranze, ma soltanto il desiderio d'una maturità forse irraggiungibile. Il settembre di due anni fa, bisogna consumare anche quello con il meno di nostalgia possibile, perchè ne continui un senso vivo, non per noi, ma per gli altri; o almeno, altrettanto per noi che per gli altri. Avevamo un simbolo attivo, allora, la presenza operante e lontana d'un amico pittore. Pare che non fosse permesso avere quel rapporto, a sentir le voci che si sono inaspettatamente alzate intorno a noi, dopo che scrivemmo. L'amico ha avuto i suoi raccolti, era un vero contadino, e il suo granturco, il suo mosto di germe vegetale, impastato, secondo l'espressione d'un filosofo ancora moderno, di 'natura naturans', ha riempito qualche granaio, qualche tino, di giovani e meno giovani; di gente, talvolta, che ha voluto e vuole impedire chissà che cosa, arrogarsi chissà che cosa; e che, per ora, non ha contato se non a confondere, a logorare, a frenare, ma che farà soltanto irritare, speriamo salutarmente, chi lavora. Perchè la nozione più consolante che mi aiuta in questo settembre è che qualcuno lavora, nel mondo; qualche pittore, qualche poeta, qualche uomo vivo, vivo e disperato, lucido o apparentemente inconscio, intimo o estroverso, ma immerso totalmente entro un nuovo rapporto, che qualcuno, almeno in Italia e in Francia, vorrebbe fosse morto, anche prima che avesse avuto vita e significato. Qualcuno lavora in questo settembre implacabile che accalora l'occhio, i sensi, le tavolozze. Lavora ora duramente, come ha lavorato duramente in questi anni. Ma parlo di questo settembre, perchè so che per questi uomini il passaggio d'una stagione ardente non è una vana vicenda, ma è una variazione d'entusiasmo, di maturità, di sconforto forse anche o d'oppressione, entro il giro lunghissimo, interminabile, del rapporto uomo-

universo. Così lavorano, sono vivi; non c'è altra verità più vera, in questo momento. Sono ancora sentinelle, realtà ormai più che speranze, responsabilità, uomini che pagano la loro vita, il loro significato di uomini. Lavorano anche per Wols, che è morto; e lavorano, ora che è appena scomparso, anche per Jackson Pollock.

*

«L'impressionismo, il « pointillisme », gli ismi che si sono succeduti agli ismi — che cosa hanno prodotto questi dogmi che ristori permanentemente, che renda più intensa la vita, che serva da guida, che segni delle mete, che dia il coraggio per raggiungerle? Non molto, temo.' Questo di Bernard Berenson è l'unico dubbio autorevole che la cultura moderna avanzi, ormai, sul valore assoluto dell'epoca impressionistica; ma è una voce isolata, che non troverà séguito, speriamo, se non in qualche fragile e attardato difensore di un concetto di umanità (o, vogliamo dire, di umanesimo) che non possiamo più ritenere per esclusivo. La nostra civiltà e la nostra partecipazione a un rivolgimento morale, per cui il significato dell'azione umana si è fatto più mobile, e infinitamente irradiante verso il cosmo; un concetto della natura sempre più interiore e nuovamente animistico, il senso di una osmosi eterna tra noi e l'universo, tutto questo non ci permetterà più di tornare al paradiso perduto della classicità greco-romana o del Rinascimento italiano. Non escludendo che un artista contemporaneo possa ancora farsi centro di rapporti formali, di perfetti equilibri, lo sentiremo tuttavia immediatamente lontano da noi se entro quella misura non avvertiremo la presenza d'una vibrazione, sia anche lenta e profonda, nata là dove quella misura non conta più. Questa è la nostra sincera opinione e per questo sentiamo che l'impressionismo non è una conclusione, ma è una finestra spalancata per sempre su di una nuova dimensione umana».

È sempre duro citare se stessi, ma non posso fare a meno di riprendere, ora, certe righe conclusive che mi vennero scritte parecchi anni fa, quando tentai di rifare per mio conto una storia dell'impressionismo, quale poteva 'rimediarsi' dai cento quadri che furono esposti a Venezia nella prima Biennale del dopoguerra. Scrissi quelle righe, ricordo, un pochino in trance, non padroneggiavo del tutto quello che pensavo; ma le sentivo dentro di me come un germe che, da una mia oscurità anteriore, si apriva a una prima forza di maturazione. A un'autorevole richiesta di svolgerle filosofi-

camente non ebbi la forza, e probabilmente non avrei avuto la capacità di farlo. Ma quel po' di utile che forse mi è venuto fatto poi, toccasse Wiligelmo o Lodovico Carracci, Constable o Courbet, Monet o Picasso, ne è stato un proseguimento; nè sistematico nè del tutto cosciente, ma insomma, volto ad estrarre dalle occasioni più sentite d'un impegno professionale talvolta obbligato dalle contingenze, e non ancora ricondotto a una costante direzione interiore, qualche cosa d'una mia corrispondenza, preventiva e non ancora chiarita, con gli artisti più vicini ad un rapporto diretto con la natura. Non è molto che ho creduto di riconoscere la punta estrema d'una grande genealogia, ma rinnovata in radice, in alcuni pittori dell'Italia del Nord. Non seppi far di meglio che chiamarli gli 'ultimi naturalisti'. Non l'avessi mai fatto. Quante accuse, come a chi avesse tradito l'arte moderna, a chi avesse patrocinato un ritorno alla provincia ottocentesca, alle labili sensazioni, alla pittura descrittiva, all'episodio, in confronto all'assolutezza intellettuale, all'ordine mentale, alla grande tradizione, che si definisce tuttora per antinaturalistica, dell'arte contemporanea. Le conseguenze di tali accuse, mormorii, contraccolpi di vario genere non vedo siano state, per ora, se non quelle di far perdere quota, speriamo provvisoriamente, a giovani pittori anche dotatissimi, frastornati con miraggi di cose già scontate, con appelli alla difesa d'una tradizione europea individuata e identificata ormai nelle sue forme più involute e regressive, con argomentazioni già logorate dai decenni. Di fronte a queste prediche più o meno velate, a questi fraintendimenti, persino da parte d'amici, mi sembra chiaro il dovere di riprendere il discorso.

Vorrei tornare per un momento alla situazione del 1948 in Italia. Per i giovani e per i non giovani la Biennale d'allora volle dire Picasso; per una minoranza volle dire anche Klee. L'impressionismo, sembrava remoto, tanto che persino i giovani più vivi non sembravano avere occhi, in quel padiglione veneziano, che per Cézanne, Van Gogh, Gauguin: per i 'non impressionisti', cioè. Eppure, già in quel momento c'era più futuro in un quadro di Monet giudicato pessimo, 'En canot sur l'Epte', che nell'opera di quei padri di settant'anni di civiltà formale o espressionistica. M'accadeva di scriverne: 'Qualche cosa di grandioso e di vivente è pure in quella barca rossa sospesa su di un oscuro mar dei sargassi, dove alghe e brividi d'onde s'arruffano in una matassa infinita, in un misterioso racconto impossi-

bile da sbrogliare'. Il tuffo monetiano entro il pullulare infinito delle acque del fiume era già più accordato con l'esplosione, accaduta proprio intorno al 1948, della pittura di Pollock, di quanto non lo fosse qualsiasi altra più recente pittura. Perché, se un progenitore della nuova pittura 'non formale', o dell' 'ultimo naturalismo', astratto o non astratto che sia, esiste, questi è, fra tutti, Claude Monet. La nozione comincia a divenir comune e se a Parigi la mostra monetiana di Wildenstein, nel '52, non ebbe successo, e passò anzi per la mostra d'un ammirevole, grande pittore inattuale, accadde su per giù di quei tempi — se non erro — che Masson rilanciasse Monet e fosse subito spalleggiato da Tal Coat (ricordo, proprio a quella mostra una mirabile 'Matinée sur la Seine', del 1897, soffì azzurri vaganti sul bianco delle nebbie, che avrebbe potuto appaiarsi agevolmente ai Tal Coat dell'ultima Biennale, o alle pitture del mio amico Bendini). Per le reazioni italiane, mi capitò di assistere allo stupore d'un giovane e intelligente critico d'arte alla notizia che io ero andato a Parigi apposta per vedere Monet. Oggi, potete leggere un saggio d'un pittore americano che parla dell'attualità delle 'Ninfee' monetiane per la tendenza ch'egli ama definire dell' 'impressionismo astratto', in questi termini '... nel Museo d'Arte Moderna abbiamo, ora, la grande incantevole distesa delle *Nymphéas* che appare agli occhi di tutti come qualche cosa che sia uscito or ora da uno studio di New York'. Si comincia a capire soltanto ora, insomma, che se il profondo rivolgimento antinaturalistico dei Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin ebbe un'immensa portata spirituale, inaugurando oltre mezzo secolo di esperienze che siam soliti chiamare arte contemporanea, non è meno vero però che questo rivolgimento è ormai finito nelle secche di formulazioni inerti e combinatorie, astratte nel peggior senso del termine: cioè, senza significato. La fiducia intellettuale di poter dare ancora una visione preordinata del mondo, dominata dall'uomo e dalla sua misura mentale, sta involvendosi in se stessa; oppure, sta smorzandosi dentro, o tentando di combinarsi con una nuova 'spinta' naturalistica. Ma si ripete subito, qui, che è il senso, è l'idea stessa di natura, e perciò anche la qualità del rapporto con essa che sono profondamente mutati. Su questo nuovo rapporto tentai di scrivere due anni fa; ma i fraintendimenti sono stati tali, e così espliciti, da indurmi a nuovi inevitabili chiarimenti.

Chi accusa me, e qualche pittore, di promuovere un ritorno all' '800 (e per '800 io intendo, anzitutto, romantici-

smo dei grandi poeti e musicisti, naturalismo courbettiano e tolstoiano, impressionismo di Monet), si rende conto davvero di che cosa sia '800? Non lo credo troppo, perché sento ripetere con inerzia definizioni e argomenti che furono potenti, appunto, sui pennelli dei Cézanne e dei Van Gogh; che già s'erano indeboliti, e ridotti al limite del banale, nel nostro Soffici; e che ora vengon ripetuti, quasi macchinalmente, a favore di Cézanne (come se qualcuno volesse discuterne la grandezza), per denunciare — ed è singolare che la denuncia giunga da sponde sostanzialmente opposte — la 'parziale, riduttiva ricerca degli impressionisti' (Guttuso) o la loro 'limitazione nell'ambito del colpo d'occhio momentaneo e cangiante' (Valsecchi). Pare non si siano mai chiesti se quella sensazione, apparentemente ottica ed epidermica, non sia invece lo scandaglio, buttato con la più intima e ancor sconvolgentemente moderna apertura e profondità, entro il flusso eracliteo del reale.

Ma finché si crederà che il romanticismo sia quello di Delacroix e di Byron, anziché quello di Hoelderlin e di Wackenroder, di Coleridge e di Wordsworth, del Beethoven estremo e di Schumann; finché si penserà di poter appaiare sotto la nuova etichetta realistica l'impegnatissimo accademismo di David e il naturalismo profondo, potentemente stratificato e basale, d'un Courbet; finché si parlerà di superficialità fenomenica per Monet e per gli impressionisti: bene, il discorso è tutto da rifare. Inutile agitare, allora, per intralciare le cose più vive dell'oggi, lo spauracchio d'un '800 che non si vuol conoscere o non si vuol capire.

Eppure, qualche strumento esiste, anche in questa nostra Italia, dove giovani amici affermano che 'non c'è margine'. È una obbiezione che dovrebbe indurci al silenzio; o, addirittura, a reprimere qualche nuova idea, se ce l'abbiamo, in attesa del costituirsi, o del rafforzarsi d'uno strato di civiltà, che, pur confusamente, esiste; ma che non permetterebbe, ove prendessimo per base del nostro lavoro la media della nostra cultura attuale, se non di cristallizzare i luoghi comuni d'una civiltà artistica e critica che, più o meno preziosamente, sembra già involta entro una sua stanchezza, entro una sua ancor potentemente organizzata forza d'inerzia; come minaccia duramente di diventare, se le cose non muteranno, la civiltà parigina. Che l'Italia sia tanto debole, nei suoi uomini più vivi, e persino nella sua media culturale, da dover assorbire e scontare a lungo, creando nuovi e più colpevoli ritardi, le peggiori 'impasses' della cultura e dell'arte

francese, questo non lo crediamo. Non lavoriamo per dimostrare che questo non è vero, ma ci illudiamo di dimostrarlo implicitamente quando tentiamo di intendere l'opera di pochi artisti coscienti e coraggiosi; e, soprattutto, impegnati a non 'mollare', qua, in questa nazione dove tutto affiora per un poco alla superficie, come una speranza intensa e abbagliante, ma poi è riassorbito, presto, entro il compromesso, entro il fatto personale, entro la routine dell'eterno estetismo, dell'eterna accademia italiana; sempre pronta a risorgere da tutti gli angoli, travestendosi da saggezza tradizionale e da saggezza modernistica, da umanesimo e da tradizione mediterranea, da eterno spirito contemplativo e da tradizione platonica. Anche il pensiero del Croce, che fu così attivo ai suoi tempi, fomenta nuovi alibi, nuove indifferenze, nuove astensioni dal tentativo di giudizio e di comprensione più seria. I giovani, intellettuali e artisti, sono gravemente minacciati, ormai, dal modo rapidamente strumentale ed estetizzante, anodino, con cui la cultura che li circonda, che non si sa se li abbia educati, ma che pretende di tenerli a sé, li invita a intendere ogni cosa. Eppure qualche strumento c'è, lo si ripete; qualche cosa che val la pena di non distruggere, qualche eredità isolata ma preziosa: diciamo isolata, perché subito abusata per vegetare su nuovi luoghi comuni. Il che, se è condizione dell'attività umana come la storia ce l'ha appresa, finora, a conoscere (rapporto perpetuantesi fra creazione, imitazione, assimilazione, divulgazione), nella società italiana si rivela in un pericoloso, eccessivo stato di prevalenza pratica, e apparentemente spirituale, delle condizioni e strati secondari dell'arte e della cultura rispetto ai fatti di coraggio primario, inventivo, o soltanto moralmente impegnato. Noi che scriviamo, e sembriamo voler predicare a qualcuno, ci sentiamo addosso l'antico male, come difficoltà a 'pagare', a battersi perché le parole non siano soltanto parole, le idee siano qualche cosa di più che 'flatus vocis', i colori non siano soltanto colori, le sensazioni e i sentimenti non siano soltanto epidermiche piacevolezze ma condizione profonda d'un'inevitabile stato d'esistenza. Leggiamo per caso, proprio ora, la commemorazione di Schumann, sulle pagine del quotidiano forse più serio d'Italia, per la penna d'un musicologo, crediamo, giustamente illustre. Non siamo conoscitori di musica, ma c'illudiamo d'avere qualche intuizione del valore spirituale e reale di certe figure dell'arte: mio Dio, quale travisamento opera la cultura idealistica, per la penna d'una persona degna, della condizione

umana e artistica d'uno dei genî più attuali tuttora, più vicini alla nostra condizione d'angoscia e di lotta drammatica col mondo. Mentre il tempo moderno ripropone al vivo la situazione schumanniana, dell'attrito logorante non soltanto fra l'individuo-artista e l'ambiente, la società, la natura, ma fra tutti gli uomini, fra l'uomo singolo e la sua condizione ambientale intesa nel senso più lato del termine, ecco la patente di uomo debole a Schumann, cui si vorrebbero togliere '... le sottili e svanenti e ricercate ideologie del poetare romantico in cui s'immerse, e la tormentata, inconsiderata esuberanza nell'entusiasarsi, che gli nocque'. Si vorrebbe insomma che Schumann non fosse più Schumann, soltanto una presenza di poesia realizzata in quell'Olimpo ideale, e stranamente metafisico, storicamente indiscriminato, che l'estetica crociana propone, con la sua storia per monografie, a un'effimera beatitudine dell'uomo di cultura. 'Perciò vive oltre il tempo, che vien detto romantico e tedesco'; e il critico mostra di non accorgersi che vive oltre quel tempo, proprio perché in quel tempo fu così poeticamente, umanamente, concretamente, condizionatamente immerso; proprio perché, ricevendolo, lo ricreò, internamente e verso il futuro. Ma no; si aggiunge: 'E bisognerebbe intenderlo artista qual'è, avendo egli stesso avvertito: «Ne ho abbastanza di sentir parlare di romanticismo. È questa una parola che ho pronunciata sì e no dieci volte in tutta la mia vita »'. Così tutta la sua immensa portata umana, storica perché concreta, svanisce entro la non peregrina constatazione che 'Schumann fu artista'. Come se il romanticismo non avesse a che fare con lui, come se non avesse mai scritto quel capolavoro così pregnante di futuro che è la 'Musica romantica'. Lo stesso sarebbe prendere alla lettera qualche dichiarazione del Croce che lo dichiarasse stanco di sentir parlare di idealismo, ed estraneo, o vagamente impegnato, con la propria filosofia. Ma la pazienza, e la comprensione, sono giuste e doverose quando si avverta che tali fraintendimenti vengono da uomini che hanno avuto, da tempo, un loro utile corso; peggio è quando si tratta della nostra generazione, o addirittura dei giovani. Così, abbiamo assistito, da tempo, e tuttora stiamo assistendo all'imbalsamazione di Cézanne, entro un clima in cui le opere d'arte valgono soltanto come risultati (mentre sono 'anche' risultati) entro l'indiscriminata analogia formale o psicologica che le accomuna più dell'umanamente lecito; un clima in cui la storia umana diventa polvere inutile, ripetizione generica di forme,

di eterni significati, di talvolta arbitrarie generalità. Ma noi crediamo ancora, prima che la nostra civiltà sia defunta, la civiltà d'Europa, alla sua tuttora vivente e non folle mobilità. Soltanto, non può mancare la coscienza che la scena si è allargata, non soltanto per giocare al gioco del 'bello' e del 'brutto', o della 'poesia' e 'non poesia', ma per inserire queste nozioni, cui pur non sarebbe giusto rinunciare (ed è questo il verso per cui l'Italia porta, a nostro avviso anzitutto con le parti più vive del Croce e del Longhi, una complessità e profondità di metodo e di strumenti probabilmente non ugagliate altrove), in una discussione profonda di civiltà e di idee, di sentimenti e di sensazioni, che ormai affiorano tutte, compresenti, alla luce della storia e della cultura: generando un urto, accelerato nei suoi rapporti, approfondito fino alle sue cause prime, arcaiche; speriamo, non archeologiche. Speriamo che, rendendosi la cultura umana conto di questo, non si ripeta qui da noi l'operazione, imprudente anche se condotta da persone di alto livello culturale e civile, di rendersi immuni, per i calcoli filosofici d'una saggezza dubbiamente umanistica, dalle vicende del mondo; che, se qualcosa ha da apprendere da noi, più ancora ha, probabilmente, da darci o da restituirci. L'Italia risente sempre la tentazione a un isolamento di calma estetistica che non sappiamo quanto sia 'splendido'. Le rivoluzioni restano apparenti, clamorose come il futurismo, ma effimere, e tali che non sappiamo ancora se giudicarle innovazioni effettive, o soltanto jacqueries modernistiche. Così, è potuto accadere che il Brandi proclamasse, con elevato livello filosofico, e vasta informazione culturale, ma con reale imprudenza, la 'fine dell'avanguardia' (e del romanticismo, ché i due concetti dovrebbero sostanzialmente coincidere) proprio nel momento, anzi già dopo, che da qualche sparsa ma producentissima fila era nata l'ultima avanguardia, di lontana ma tuttora attiva, appunto, eredità romantica: la pittura di materia di Fautrier e di Dubuffet in Francia, lo scandaglio sottile, e sommessamente lacerante, del 'nuclearismo' di Wols, il cosiddetto 'abstract-expressionism' d'America, anzitutto con Pollock e De Kooning. Ma come portar gravi accuse a qualche singolo 'clerc' d'Italia, in questa nazione che, e si ripete qui in fretta ma necessariamente un inevitabile luogo comune, non ha risentito che marginalmente dei grandi eventi della storia moderna: dalla riforma protestante alla riforma liberale, dalla rivoluzione francese a quella romantica, fino al marxismo? Non ha diffuso, cioè, nei suoi singoli, l'abitudine al libero

esame, alla responsabilità personale, al più severo impegno morale?

L'ultima avanguardia, dunque. Pochi uomini, una strettissima e quasi sperduta minoranza; ma sarà, probabilmente, il volto che la nostra generazione mostrerà alla storia di poi, per la pittura. Questi fatti si riconobbero soltanto più tardi, non come movimento, ma come orientamento. Ed è singolare (spiegandosi soltanto con il suo quasi sfrenato culto dell'individuo) che l'uomo che ha contato di più, in Europa — se la consueta ininformazione, contro cui male riusciamo a lottare, non ci tradisce —, per il riconoscersi e per il divulgarsi di queste forze, Michel Tapié, non abbia voluto denunciare più a fondo la loro sostanziale concordanza di direzione, altro che sotto la specie d'una eventualmente generica avventura moderna, e dell' 'informel'. Questi artisti — ho nominato quelli che mi paiono creatori, e non epigoni, sia pur velocemente aggiornati — erano tutti 'aformali', o 'non formali': una constatazione che, se dal dato stilistico la si allarga a un più profondo significato umano, vuol dire, del resto, moltissimo. Una nuova partenza per l'entusiasmo, per un 'raptus' interno ed esterno, difficilmente esprimibile, come negli analoghi atteggiamenti romantici, se non attraverso l' 'insaisissable formel' indicato dal Tapié: l'inafferrabile formale, o, anche, una forma inafferrabile. Ma il 'raptus' interiore di specie romantica si profonda, con inedito scandaglio, in una nuova discesa agli inferi di eredità surrealista: non già, ora, ed è qui la forza dei nuovi artisti, con l'intima contraddizione surrealista fra il proclamato automatismo del sogno e la gelida, assurdamente sorvegliata pazienza dell'esecuzione. Anzi, con un nesso follemente ma inevitabilmente consequenziale fra l'immediatezza dell'espressione e l'impulso introverso di cogliere nella coscienza le prime oscure germinazioni (materiali, spirituali?) del nucleo; o quello, estroverso, di captare il diapason pauroso fra noi e il nuovo e quasi insostenibile ronzio e groviglio della vita del mondo naturale e di quello scatenato dalla scienza e dalla meccanica, esplorativa, moderne. È come se il pensiero, se la scienza, con le loro scoperte sulla natura e sugli impieghi della materia, avessero obbligato l'uomo moderno alla condizione che nel romanticismo si produsse per un enorme slancio intuitivo. I termini restano uomo e natura; ma subito è, segreto della natura, immensità e imminenza della natura, segreto chiarissimo e oscuro della coscienza, incontro fra i due termini in una alternativa di entusiasmo e di scon-

forto: un mareggiare fra il vero e il non vero, fra il tuttora apparente all'occhio consistere e stare della natura, e, invece, la sua intima, sconfinata mobilità e fuggevolezza. L'uomo romantico, e ben più duramente l'uomo di ora, è come chi ancora si veda a fronte una apparenza immobile, eterna di cose, un 'due' che la mente formale può astrarre in sé e regolare, ma che subito crea il desiderio del rapporto, ed è attratto oscuramente entro il rapporto; ma subito il rapporto si erode, ad ogni momento di connubio sentimentale e materiale succede il vuoto del nulla. Altrettanto inevitabile è d'altra parte il rinascere senza tregua del desiderio di consistere, l'entusiasmo vitale per l'inesauribilità di questa vicenda, quell'entusiasmo che si rimprovera a Schumann: è il rapporto che l'amico Morlotti include, a voce, nell'immagine bellissima di 'eros-erosione'; il rapporto d'amore che immediatamente erode se stesso nella nullità, nel non affermare, nel non avere. Gli astrattisti 'aformali' si tuffano invece, soltanto, nell'oscuro per l'oscuro, nel caos per il caos, nel rumore per il rumore, nell'atto per l'atto. Nello stesso momento che appaiono sfrenati più dei romantici, il loro attivismo è, almeno in apparenza, asentimentale, strumentale come tanti aspetti astratti, deliberatamente inconsci, della vita moderna. Debbo, in proposito, correggere di molto le mie non prudenti asserzioni di due anni fa sullo scarso significato del 'nuclearismo': posso ancora discutere sul valore estetico di questi quadri, perché la mia educazione di italiano allenato fin troppo alle distinzioni formali di poesia e non poesia me lo consiglia come un dato tuttora primario nella valutazione dell'arte; ma anche su questo punto non posso negare a questi artisti una compiutezza, una autosufficienza pittorica. Essi hanno avuto, negli ultimi anni, la più forte intuizione del moderno in pittura, la cosa non è più commutabile a favore di altri, perché è già storia, anche se storia recente. Facendosi immanenti a uno dei termini dell'antica dialettica romantica, dove il residuo dualistico delle apparenze del mondo funzionava ancora da miraggio, sempre risorgente altrettanto che inafferrabile, hanno voluto essere *questo* movimento del mondo, *questo* groviglio del mondo, *questo* nucleo, *questo* caos. Hanno voluto essere 'dentro', in modo che il rapporto di contemplazione-giudizio sulla loro opera sia inefficente, e la loro opera sia soltanto atto estremo, inevitabile di vita, partecipabile, non giudicabile. Ma la dialettica, il rapporto, appena negati, risorgono fatalmente; ed ecco, dopo la constatazione dell'attualità d'un

inedito atteggiamento romantico, la constatazione della ancor più recente attualità d'un inedito atteggiamento naturalistico. Non conosco abbastanza l'opera di Wols, potrei dire d'averne poco più che una supposizione; e non so nemmeno quando, nel suo soggiorno parigino, scrivesse queste parole: 'À Cassis, les pierres, les poissons, les rochers vus à la loupe, le sel de la mer et le ciel, m'ont fait oublier l'importance humaine, m'ont invité à tourner le dos au chaos de nos agissements, m'ont montré l'éternité dans les petites vagues du port qui se prêtent sans se répéter. À chaque instant, dans chaque chose, l'éternité est là'. L'opera di Wols, per quanto io ne so, consiste invece nel tentativo di far coincidere una intuita vita del nucleo fisico (espressa in visione figurativa non percepibile otticamente dall'occhio comune, ma trasferita quasi simbolicamente in un determinato effetto della materia pittorica, e in determinati strappi della materia pittorica) con il gorgo oscuro della nostra coscienza, con il 'chaos de nos agissements'. La coincidenza tentata nei quadri di Wols fra il segreto della materia e il segreto dello coscienza, altrettanto oscuri e caotici, cercava di trovare talvolta — come lo provano queste righe — l'alibi sublime d'una natura superiore all'importanza umana, eterna al di là di questa coincidenza immanente, disperata, febbrile. È evidente, nell'occasione, l'appello a Rimbaud, sia nel luogo di Cassis (« la rivière de Cassis roule ignorée ») che in quella eternità ritrovata in natura; come nella 'Illumination' che porta, appunto, il titolo di 'Eternité'. La nuova e più cruda situazione automatica, alienata, ma pur sempre pateticamente romantica di Wols denuncia dunque l'aspirazione a un ubi consistam che ben difficilmente l'artista di oggi potrà realizzare, almeno per ora, in un nuovo ed equilibrato rapporto, classico per dirla in breve, di conoscenza e di contemplazione, da soggetto a oggetto; ma se mai, più facilmente, nella fiducia in un immenso, eterno al di là naturale; la condizione che rende tuttora vivente, perché sottintesa in ogni loro operazione, vivente anche se più lontana di altre, l'opera del grande Cézanne, e, per lunghi tratti, quella dimensionalmente più limitata del nostro Morandi.

Alla disperata intimità di Wols risponde, per altro verso, l'estroversione assordante di Pollock. Questi si butta, di colpo, su un'epica (o quanto meno drammatica) scala di grandezza, anche materiale, per dar corpo in pittura alla consonanza frenetica fra alienazione della coscienza — in cui non si controlla più, al momento della prolungatissima scarica

esecutiva, se l'atto spirituale alluda ad un vuoto o ad un pieno — e immagine d'un mondo trascorrente ai suoi estremi più vitali per un verso, più orribilmente meccanici per l'altro. Anche qui la riedizione di moventi surrealisti, evidenti nell'impiego di elementi figurativi di origine Ernst, Matta, e persino Dalì, è trasportata tuttavia su un piano ben diverso: in una straripante, anche se lucida, frenesia, che rende l'atto di Pollock spietatamente sincero e significativo. A queste dimostrazioni di 'espressionismo astratto' la Francia non ha da contrapporre che le dimostrazioni di materia, misteriose e ripetute, d'un Fautrier, e le fantasie d'un Dubuffet. Esse potrebbero intendersi per un atto spiritualmente anteriore (nel senso d'una discesa agli inferi che vuol pur consistere, anche nel suo momento più oscuro, in qualche cosa di concreto, di denso, e non d'inafferrabile) a quello del tedesco e dell'americano; ma, se non erriamo, soprattutto nel secondo, la cosa che negli altri è pienamente impegnata ci pare si diverta facilmente verso un gioco tragicomico, d'un surreale espressionistico inquietante, spregiudicato, accusatorio, ma non umanamente altrettanto autosufficiente; appunto perché ancora carico di residui polemici, nel senso di un più selvatico spirito 'dada'. È qui che Wols e Pollock, a nostro parere più d'ogni altro artista contemporaneo, hanno pagato a fondo la loro 'irresponsabilità', bruciandovisi dentro, e costituendosi a casi-limite, storicamente significanti, e quasi simbolici, sulla strada di atti che non possono più, dopo di loro, essere ripetuti per inerzia, come non possono, sostanzialmente, essere ripetute per imitazione le operazioni del loro antipodo, Mondrian. La loro 'irresponsabilità' si è situata storicamente in modo che va ben oltre il significato d'un nuovo 'dada'. Questa situazione dell'arte figurativa ha coinciso, ancora una volta, con lo scatenamento d'una guerra mondiale, prolungato, questa volta, nelle nuove minacce atomiche, nelle nuove minacce morali, nel tremendo bilico su cui pare che l'umanità abbia l'inerte capacità di assuefarsi. Ci pare che l'anarchia dei nuovi artisti sia moralmente assai più giustificata di quella di 'Dada', in un mondo in cui la vita associata si fonda, anche nelle nazioni più civili e restate più sagge, su equilibri e su leggi che sembrano ormai in discussione assoluta, dato che sono in discussione assoluta le convinzioni intime dell'uomo, il suo rapporto col mondo, il significato stesso del mondo civile e naturale. Al benessere e all'apparente equilibrio spirituale di alcune di queste nazioni civili (per tanti versi effettivamente più civili, a nostro avviso, che ogni

altra comunità umana) ha corrisposto tuttavia, ad un certo momento, e tuttora sembra non abbia finito di corrispondere, la volontà, o perlomeno il non rifiuto (quasi voluti da alti misteriosi poteri, che sono invece terribilmente e forse ipocritamente umani) di impiegare qualsiasi mezzo, anche il più terrificante, per determinati fini. Fossero anche fini accertabilmente benefici, questa volontà, o non rifiuto, implica una sconfinata, e perciò disumana, fiducia in una verità posseduta. La coltivazione illimitata d'una tal fiducia non potrebbe, alla lunga, se non minare alle basi lo stesso valore di quelle civiltà. In questa lotta perpetuantesi, e tuttora — purtroppo — di incerto esito, fra libertà e razionalità dell'uomo e impulsi prevaricanti della scienza e della ricerca, sfrenate senza una proporzionata garanzia, senza un adeguato corrispettivo morale, sta una indiretta, ma validissima giustificazione all'anarchia dei nuovi pittori. Anarchici Pollock e Wols, anarchico De Kooning, anarchici Fautrier e Dubuffet. Alcoolizzati, consumati, o anche cinici, catastrofici: uomini segnale tuttavia, bruciati — almeno alcuni — entro la loro tragedia; e che hanno pagato personalmente, con la loro vita, un atto distruttivo che splende ancora, mentre impugna la vecchia bomba dell'anarchico, ora terribilmente mutata da ben altre ipotesi. Splende perché è un nuovo, anche se bizzarro, sacrificio, ed è ancora, quasi assurdamente, una nuova opera. In confronto, i vecchi alcoolismi di Montmartre, salvo la oscura vicenda di Soutine, cominciano già a sembrare archeologici, il vecchio 'Dada' una scherzosa vacanza. Naturalmente, nulla di peggio che 'imitare' questi stati di coscienza, di vita, d'arte; nulla di più caricaturale che una imitazione delle loro vicende, oltreché della loro opera. Ma la necessità d'una anarchia a noi pare tuttora evidente; e più che mai in Italia, dove si avvertono subito stupori, riserve, o non si sa che, soltanto al suono di questa parola. Come se la nostra vita fosse sana; come se la prevaricazione non vi fosse continua, continua l'assenza, o perlomeno la debolezza, di ciò che ci dovrebbe sostenere e guidare, continua la confusione tra il sacro e il profano, continua la dimostrazione, coperta e scoperta, della disonestà. Continuo, e necessariamente, oggettivamente ipocrita anche se in buona fede, è quindi il richiamo a un ordine, a un equilibrio, alla difesa d'una civiltà che, soprattutto da noi, è ancora tutta da istituire e da pagare: prima d'ogni altra cosa, come tentativo di fondazione d'un rapporto non disonorevole fra cittadino e cittadino, fra cittadino e stato. Abbiamo perduto tutte le illusioni

di dieci anni fa, quando una Liberazione scontata coscientemente da pochi, da troppo pochi, creò un miraggio, una illusione, che diventerebbe decisamente dannosa se si prolungasse come illusione; e che vien commemorata, quasi sempre, con una ingenuità che finisce con l'accompagnarsi a una involontaria retorica. Pagarono, allora, degli individui che volevano essere cittadini; debbono pagare, ora, degli individui che preferiscono restare individui in una comunità che non ammette ancora una cittadinanza effettiva se non per un numero imprecisato di strani privilegiati. Ma forse è già rinato il valore dell'individuo, dell'uomo solo, in chi ha saputo resistere, in chi vuole resistere: crediamo di poterlo sperare. Nell'appena mascherato crollo civile, ora, prima che si ricominci — come pare esservene qualche speranza — per raggiungere qualche cosa, la testimonianza più credibile ci pare, in Italia, quella dell'artista, e dell'uomo solo. Se questa solitudine, poi, sia soltanto quella d'un rapporto uomo-natura (che è comunque, la ricerca d'un rapporto vero, e non fittizio), o quella d'un rapporto uomo-Dio, o quella d'un rapporto uomo-realtà (realtà intesa in un senso integrale, natura più storia), la questione è tuttora in gioco.

Ha scritto recentemente il Testori: 'Ma un senso, anzi un valore, ha certo ancora, un senso e un valore che battono con le pulsazioni del sangue, la vita che, tra cellula e cellula, si muove negli strati più profondi della materia; un senso e un valore, sui quali non è ancor giunto il sopruso dell'esca politica, che è forse la più grande vergogna del nostro tempo'. È un'affermazione giovanile, violenta, chissà se già pagata in moneta contante; ma grave e non lontana dal vero, anche se non abbastanza consapevole d'una relativa eternità di quel rapporto uomo-politica che, anche nelle nazioni più civili, e secondo il più auspicabile progresso umano, consisterà sempre nel relativo sopruso dell'uomo rappresentante sull'uomo rappresentato; non parliamo poi, è sottinteso, del ben più grave sopruso, qualsiasi fine si possa proporre una azione determinata, dell'uomo dittatore, o gerarca, sull'uomo suddito o dipendente. È una affermazione anarchica che, nelle condizioni di fatto del nostro ambiente politico, civile e culturale, accettiamo quasi totalmente, e che è affine a quel che noi intendiamo per 'anarchia'. Cioè, per noi: la solitudine, la lontananza dai poteri costituiti, dal rapporto di relazione nel senso più esplicito del termine, la meditazione in noi stessi, il tentativo di proseguire un nostro rapporto vero con gli altri, l'entusiasmo (che,

anche non fosse nostro, è degli artisti, degli uomini, degli amici che sentiamo più vicini) d'un nuovo rapporto col naturale. La capacità, anzitutto, d'una solitudine reale, questa è anarchia, per noi. Per questo i pittori che hanno rinunciato a una immediata pretesa di espressione realistica, per affondare lo scandaglio entro una relazione nuova, ricaricante in radice i falsi rapporti, per questo ho chiamato 'anarchici' i pittori che han dato di sé l'affermazione a mio avviso più significativa e compiuta, alla Biennale di Venezia; Morlotti, Mandelli, Moreni. Ripetiamo i loro nomi, perché ci pare che essi mantengano non inquinato, non compromesso, un loro significato e una loro storia ricchi d'un presente reale e d'un possibile avvenire. È chiaro ch'essi non possono avere il significato, che è già consegnato alla storia del decennio 1940-50, dei pittori 'a-formali', che han collocato la loro azione apparentemente irresponsabile al punto di massima responsabilità storica, e perciò cancellano, con questo, l'accusa di astrattismo che potrebbe venir loro mossa. Perché non può essere veramente 'astratto' (cioè, nel senso etimologico del termine, strappato intellettualisticamente fuori dalla vita) ciò che è per eccellenza dentro al processo della realtà storica. Ma se non ha avuto nulla da contrapporre a Wols o a Pollock (cui non potevano essere che di laterale progenitura, se mai, alcuni momenti più puri degli stati d'animo dinamici del nostro congestionato futurismo boccioniano), che sono nordici, tipicamente nordici, e che sembrano entrare in contatto, anche per questo, col primordio dinamico, e implicitamente emotivo della natura e della coscienza, non è detto che l'Italia abbia dato proprio nulla alla storia di cui ci sentiamo partecipi.

Chi potrà seguire di nuovo una determinata vicenda italiana, partirà dalle misteriose nature morte di Morandi intorno al '30, quelle più libere di forma, di tono più segregato e denso di materia (quasi degli 'Ossi di seppia' montaliani più segretamente e riccamente enunciati) con la importante e collaterale appendice mafaiana (abbiamo veduto, in Biennale, persino un Pirandello giovanile da accostare a un Fautrier), per passare alle nature morte, ai paesaggi più squallidi, selvatici, carichi di plasma cromatico di Morlotti intorno al '44. Queste opere paiono, in qualche modo, accomunate da un atteggiamento per cui il pittore sembra affondare l'impronta delle cose entro una matrice di materia originaria, quasi a provarne, in modo desolatamente immediato, la appena differenziata consistenza. Non un

primitivismo, finalmente, ma un irriducibile primordio, quasi strane impronte digitali dell'uomo sulla materia: 'memento quia pulvis es'. Fu soltanto l'allora quasi inevitabile estetismo, sia pur coltivatissimo, dell'ambiente culturale italiano a intendere queste opere come dati di fatto soltanto pittorici; a leggerle, appunto, in chiave estetica. Artisti, critici vivevano, non si dimentichi, in un ambiente che il fascismo aveva, se non totalmente segregato (che sarebbe troppo dire) certo allontanato dalle fonti dell'avanguardia: il surrealismo e l'astrattismo, con tutti i loro beni e i loro mali, avevano appena sfiorato la scena italiana. Era dunque quasi inevitabile che una tale pittura, così legata materialmente (almeno come fatto esecutivo) alla pittura di Fautrier e di Dubuffet, che invece a Parigi alcuni intesero presto come fatto rivoluzionario e 'qui vous fait perdre pied' (Tapié), non potesse, se non per un miracolo che non accadde, essere interpretata analogamente. A parte ogni considerazione di qualità, è chiaro che un legame stilistico può essere, almeno a posteriori, ristabilito. E non è soltanto un legame stilistico, perché, lontana da tutti questi pittori la sfrenata romanticità dei nordici, le loro opere restano come denuncia d'una condizione umana di base, che l'artista francese o italiano, in confronto, sente più facilmente in forme concrete, dense, potenzialmente statiche anche se deformate da una più o meno segreta carica espressionistica (non ne vanno del tutto esenti nemmeno quelle nature morte di Morandi cui ci riferiamo) o surreale. Purtroppo la nostra cultura, da troppo tempo sviata dai suoi primitivismi che eran confluiti malauguratamente in una nuova retorica nazionalistica, non poteva permettere che questi segnali significassero già, perlomeno un avvio, se non uno strato, d'una vicenda veramente moderna. Mentre a Parigi essi venivano presto individuati, valutati forse anche oltre il giusto (ma quando si è veramente nel giusto?), convogliati dal Tapié in un concetto d' 'avventura' moderna che ci pare eccitante, ma probabilmente non del tutto produttivo in profondità, qui da noi restarono forze quasi totalmente inconscie d'una loro possibile direzione, a nostro avviso più radicalmente innovatrice, rispetto al 'Novecento', di quanto non lo fossero, o non lo siano state poi, le intenzioni espressionistiche e più o meno chiaramente sociali di 'Corrente'. Sembra di vedere ora che quei moti, quelle disposizioni oscure, possano confluire in una storia non soltanto nazionale; mentre le altre esigenze, o perché fossero premature, o perché alla lunga non abbiano trovato

negli individui che le portarono una radice abbastanza profonda, minacciano di restare frenate o, nell'illusione d'una invece già stanca continuità latino-occidentale, entro una cronaca franco-italiana (Biolli, Cassinari); o nel conato a una nuova storia mondiale che ricade invece in cronaca d'Italia centro-meridionale (Guttuso).

Comincia forse a chiarirsi, comunque, che l'intenzione primitivistica della prima metà del nostro secolo, la reazione in senso arcaico a quell'eccesso di maturità che si era involuto in un positivismo malinteso, in uno scientismo balordamente onnisciente, e, in parte, nel peggiore verismo, sono stati una grande contraccolpo, una grande crisi d'assestamento della modernità. Quell'intenzione e quella reazione si legano quasi sempre a una religiosità non precisata, talvolta a un misticismo non sempre di verifica concreta, che sono i sottintesi spirituali dei grandi equilibri arcaistici dei grandi artisti della prima metà del '900: sia poi, la nuova 'arché', la scultura medievale o l'idolo incas, la vetrata gotica o la maschera negra, il mosaico bizantino o il tessuto copto; o, nel caso italiano, Giotto o Masaccio o Pier della Francesca. Ma quella che s'era sminuita e involuta in eccessive certezze scientifiche, documentarie, sociologiche, resta pur sempre, nel suo nocciolo più potente di rapporto arrischiato e radicale fra l'uomo intero e l'immensa natura, la modernità più moderna dell'epoca moderna: si chiamasse riforma protestante o rivoluzione copernicana, Caravaggio o Shakespeare, rivoluzione francese o romanticismo, naturalismo di specie courbettiana, cioè panica, o impressionismo di specie monetiana, cioè cosmica. In questo senso è chiaro, o dovrebbe essere chiaro, che il Caravaggio, o Schumann, o Courbet, o Monet, sono dei gradi totali verso l'avvenire, quale che sia; mentre il 'gusto dei primitivi' è bipolare, riporta l'uomo a un'origine che non lo riscatta né lo ringiovanisce davvero; perché è archeologico, e subito rischia di indurre a un primitivismo di forme separate dalle fedi e dalle ragioni che le resero vive un tempo. Ecco che gli Egizi, gli Assiri, i Babilonesi, o i Greci, o i Bizantini, o il Medio Evo, o il primo Rinascimento italiano ci aiutano ben poco ad essere veramente noi stessi, e moderni; e si son nominate quelle civiltà primitive che intendevano tutto, anche l'arte, sostanzialmente come un equilibrio costituito su leggi e idee stabili, d'un mondo statico, da dominare razionalmente altrettanto che da contemplare. Saranno se mai i negri, o le statuette delle Cicladi, o i nuragici a illuderci d'una loro estrema attualità; ma anche quei cicli sono irrecu-

perabili. Le stesse prerogative a-formali o espressionistiche che il gusto moderno intende in quelle civiltà artistiche sono legate a 'complessi', a suggestioni sessuali, a paure, che trapassavano in rito, in primeva liturgia. Ma la nostra liturgia sembra decrepita, e sommamente umana ci sembra ora, appunto, la sua assenza e quella della preghiera stabilita. La nascita d'un possibile rituale, se mai accadrà, riguarda soltanto il futuro, non certo il presente; in cui l'unica religione vera dell'uomo ci sembra quella etimologica, del sentirsi legati a qualche cosa, inferiori a qualche cosa, anche quando si è soli, anarchici, apparentemente padroni della nostra vita. Anche gli stimoli del primitivismo più oscuro sembrano, del resto, ritradersi in caratteri quasi soltanto formali e propiziatori; ma sarebbe grave che il mondo s'illudesse di rinascere secondo superstizione, e non secondo speranza. Al di là delle nostalgie arcaistiche, anche sublimi, pare che la storia moderna non possa procedere se non trascinandosi, come materiale veramente attivo, l'eredità dei suoi momenti di rivolta e di rinnovamento profondo, a partire da quel ciclo, anzitutto, che va dalla riforma protestante al Caravaggio. Da allora in poi l'uomo europeo, individuo o membro d'una società, ha avuto gesti di interno coraggio, di scandaglio nel fino allora inconnoscibile, veramente primari, iniziali. Il rapporto con Dio e con la natura è, da allora, veramente mutato; e instancabilmente perisce e si rinnova, da allora, il concetto stesso di Dio e di natura, L'interpretazione più positiva del primitivismo moderno ci par quello di intenderlo come un'ondata di necessaria (e perciò moderna) reazione a un perduto controllo, a un puerile entusiasmo della modernità positiva in se stessa. Se invece dovessimo essere indotti a pensare che i veri avanzamenti stanno in una rinascita delle civiltà primitive, vorrebbe dire allora che la civiltà europea, e quella che dall'Europa si è propagata all'America e alla Russia (e vi si è alternativamente rinverginata o cristallizzata) è entrata in una fase di senilità: inarrestabile o no, nessuno può saperlo; ma, decisamente, in una fase di senilità.

Quello che noi chiamiamo 'ultimo naturalismo' non è un atteggiamento, nè un moto neoprimitivistico. È un tentativo, se mai, anche per il contraccolpo stimolante della moderna 'arché' della prima metà del secolo, di ritrovare, non un arcaico, ma un primigenio, quasi dimenticato, logorato, nascosto. Ma questo primigenio (che un Wols e un Pollock hanno registrato con così oscura, significante, immanente disperazione) deve essere moderno, passibile d'un futuro, e

non soltanto a carattere rievocativo. Soltanto la sua angoscia può essere, almeno per ora, significativa e sopportabile. Non scrive cose insensate il Tapié quando afferma: 'Mais l'hiératisme, comme l'humanisme, est une affaire d'esthétique et pas autre chose, ce qui m'a amené à faire un sort rapide à pas mal d'histoires égyptiennes, mexicaines, africaines... et abstraites, bien entendu. Souvent même un premier contact enthousiaste n'avait eu aucun prolongement, quelques jours suffisant à une accoutumance où il n'y avait plus rien à *découvrir*, d'où inutilité de prolonger le tête-à-tête. Je n'avais alors vraiment trouvé mon compte qu'avec ces fétiches océaniens informes en apparence, antiplastiques en tous cas, mais d'un potentiel second formidable et d'une efficacité continue, justement à cause de leur *insaisissable formel*. Le fait que ces fétiches étaient fabriqués aux antipodes par des races de coupeurs de têtes n'était pas sans me déplaire, ni, non plus, sans me gêner par leur pittoresque dépaysement qui lui aussi peut être un piège, en tout cas une solution facile et très extérieure...'. A noi pare un passaggio notevole e decisamente esatto di quel libro, discutibile certamente, ma altrettanto importante, che è 'Un art autre'. Dal rifiuto d'un umanesimo illusorio, dei tranelli estetistici e non schiettamente moderni del primitivismo, il Tapié parte, d'altronde, per una versione magistica, euforicamente avventurosa, nicianca, csorbitantemente individuale dell'avventura moderna che noi non ci sentiamo di condividere se non molto parzialmente; a cominciare, e non è una 'boutade', da quelle maiuscole che costellano il libro, e che sembrano in funzione di Nietzsche altrettanto che di San Giovanni della Croce. A questa Avventura moderna, a questa enorme fiducia in un inedito assoluto, in un salto nel vuoto, in una assoluta rottura con tutto il passato, che può servir di iniezione, ma anche di miraggio illusorio, e, alla lunga, forse dannoso, ancor più che all'artista, all'uomo che è nell'artista: all' 'Avventura' moderna noi preferiamo la quotidiana sofferenza moderna, la dolorosa gestazione moderna d'ogni giorno; il tentativo, almeno, d'un passo più lungo, e meno caricato di attivismo e di vitalismo iperbolico. Abbiamo una nozione molto vaga delle Nouvelles Fêtes proposte dallo scrittore francese, e sappiamo che anche la sua arrischiata modernità ha alle spalle un retroterra, un margine mediato e immediato che risale, perlomeno, alla riforma protestante e alla rivoluzione copernicana, e caravaggesca; e che quella spinta non è ancora perduta, e crea sempre nuovi impulsi e nuovi

traguardi ogni volta che l'umano spirito di razionalità tenta di ricrearle nuovi equilibri. È per questo che Wols e Pollock non ci paiono affatto dei maghi, né degli ebbri felici d'una meravigliosa avventura, ma degli uomini responsabili del loro gesto apparentemente oscuro, e che hanno poco a che fare con Dada, come ha invece a che fare un Dubuffet. Ed è per questo, anche, che uomini attori d'un rapporto, e coscienti di questo rapporto (interrato, profondo, violento ma non gridato, come in Morlotti, o sommerso e intimo, come in Mandelli, o gridato ma lucidamente concreto, come in Moreni) non ci sembrano protagonisti d'una avventura, ma d'una vicenda che vorrà altrettanta pazienza che entusiasmo; e che dovrà, come tutte le cose vere della vita, passare i suoi cicli di passione positiva e negativa. Questi, e qualche altro che non ha ancora liberato in pieno la sua voce dai conformismi correnti, e dalle loro reazioni, sono gli artisti italiani che ci paiono in lotta per la propria vita e per la propria arte, alla pari almeno, per quanto ne sappiamo, con gli artisti stranieri della nostra generazione, che sta, appena ora, affiorando davvero nella vicenda storica, che sta per influire davvero sulla sorte del mondo. Se a noi essi sembrano aver espresso, a contatto con una situazione internazionale intesa nelle sue punte più vive, una nuova maturità umana, che ha rilanciato coscientemente un proprio passato oscuro, dimenticato, fino a poco fa chiuso senza riscatto, come una potenzialità senza avvenire, nel sottosuolo della provincia italiana del nord; se quindi è anche a noi chiara la loro primaria importanza nella situazione moderna, ci pare d'altra parte, lo confessiamo, ancor prematura, e dettata da una volontà personale ancora giovanilmente 'strappata' ed esorbitante, la recente asserzione del Testori. Si parla di Morlotti: 'La connessione con i movimenti che si potrebbero dir 'fisiologici', che qua e là affiorano nelle punte più attive della pittura contemporanea, non è, credo, da sottovalutare.

Tuttavia ciò che pone Morlotti tanto più avanti di quelli, è la coscienza del dolore, che la sua scoperta materiale della natura possiede, è la continua, disperata volontà di riferimenti umani, coi quali, di volta in volta l'arricchisce. Poiché, una volta riconosciuta la risposta a quella prima domanda, subito ne sorge una seconda: se quel nodo, quell'intrigo di vita, elementare e fisiologico, debba restar tale o, peggio, perdersi nella compiacenza della propria cecità, ovvero salir di gradi, e, senza corrompersi, diventar consapevolezza e dignità, come si conviene a tutto ciò che, per essere al limite

estremo della vita, forma anche il pegno della sua sacralità'. Io spero che l'amico Testori chiarisca meno ellitticamente, con la sua opera di critico, e magari di narratore, questo nodo, così efficacemente espresso e così impegnativo; ma, per ora, troppo contratto e non dimostrato per essere immediatamente creduto. Confessiamo che, pur così decisamente impegnati come siamo con la pittura di Morlotti, e con le vicende del 'nuovo' o 'ultimo naturalismo', l'ingiustizia storica di quel 'tanto più avanti' ci pare evidente. Chi sia più avanti o più indietro sul fronte di movimento della grande direzione 'naturalistica' non ci sembra, intanto, cosa così indiscussa né facile a stabilirsi. Comunque, anche noi pensiamo che a questi nostri artisti italiani, o ad altri che svolgano analogamente questo momento dell'arte, competa già la sorte, fortunata ma gravosa, e da scontarsi duramente, d'un 'dopo'. Ma Testori dovrebbe ammettere che, senza quel 'prima' dei primi nucleari non sappiamo quale sarebbe stata la sorte, o perlomeno la fiducia nel riprendersi e nel crescere, del nostro primo e, a parere di Testori, unico 'naturalista' Morlotti. Dichiariamo per iscritto, con piena gratitudine, di dovere allo stesso Morlotti, a un pittore e non alla cultura critica che stava intorno a noi, lo stimolo ad allargare le nostre considerazioni dal 'naturalismo' italiano (o, più semplicemente, dalla solita, troppo annosa, e ormai impoverita dialettica Morlotti-Birolli-Cassinari-Guttuso) a una prospettiva più vasta che riguarda l'Europa e il mondo; di cui a noi erano da anni presenti le attualissime componenti ottocentesche (romanticismo-Courbet-impressionisti), ma non altrettanto la dinamica più recente. Ma anche per esserci ruminata dentro, discussa, controbattuta, ritardata, aggiornata a modo nostro quella amichevole suggestione, non più vecchia che di tre anni; anche per questo supponiamo che per lo stesso Morlotti la conoscenza più o meno diretta d'un Wols, d'un Pollock, d'un Riopelle, d'un De Kooning (per non dire dei più anziani Tobey e Sutherland) sia stata, se non determinante, almeno decisamente stimolante. Riteniamo non inesatto il seguente passo di Thomas B. Hess ('Art News', novembre 1955), che traduciamo: 'Willem De Kooning e Jackson Pollock avevano esercitato un'influenza decisiva su molti artisti moderni. Le opere di Pollock intorno al 1942, con quelle loro bestie feroci trafitte da segni stenografici, lacerate entro un flusso di pigmento, erano segnali di liberazione — d'uscita dal 'cul-de-sac' cubista, per i suoi colleghi e per gli artisti più giovani che le videro in

mostre successive. Quando Pollock cominciò a sgocciolare grovigli smaltati, muovendosi intorno alla tela stesa sul pavimento, creando una specie di pozzo e colmandolo coi suoi gesti fino al bordo della pittura, la natura rivoluzionaria del suo atto fu immediatamente afferrata. Finalmente tutto era in gioco: l'artista poteva analizzare l'atto creativo nel suo intimo, definire il suo sentimento in proposito, e l'opera d'arte era la scoperta d'uno specchio da sostenersi di fronte al sentimento. Il metodo si tramutò come nelle parole d'una preghiera che in se stesse non significano nulla ma che portano in sé, se opportunamente pronunciate, la divinità metafisica. Le pitture di Pollock furono la prima pubblica e drammatica testimonianza della scuola di New York. La vitalità e la forza del suo esempio continua ad influenzare artisti, in Europa altrettanto che in America'. A parte che lo scrittore dimentichi il contributo europeo d'un Wols, d'un Fautrier, d'un Dubuffet, ci sembra esatta l'affermazione d'una precedenza ideale, perché presto artisticamente e criticamente cosciente in confronto ai veri, ma oscuri contributi italiani, di quegli artisti che hanno tratto, anche dall'ambiente pieno di forza e meno frenato da incumbenti tradizioni, qual'è quello degli Stati Uniti d'America, la capacità, subito drammaticamente epica, di sfrenare apertamente un gesto che, appunto per essere attivistico, sembra intimamente alienato e quasi terrificante. Diciamo meglio, dunque, 'dopo'; anche perché, se questo 'dopo' non è un fatto d'aggiornamento, come non è in questi pochi artisti (e a mio parere non solo in Morlotti), non ha nulla di negativo, anzi può trapassare, o sta trapassando, verso altre cose, verso speranze o addirittura fiducie non infondate. Potrebbe persino cautamente raffrontarsi, questo svolgimento di Italia del Nord, con tutte le mutatissime condizioni, e con ogni debito traslato, a quel grande passaggio dell'arte medievale, quando dal groviglio sfrenato dell'arte 'barbarica' si genera la nuova dolorosa e umanissima vicenda del romanico 'lombardo' e di media Europa. Non parliamo quindi d'un 'tanto più avanti', che ci sembra persino un cattivo presagio, dopo tante espressioni affini che la nostra cultura non manca d'ammannire periodicamente in favore dei nostri pur grandi o degnissimi artisti. Dopo tanto ottimismo ci si ritrova poi, dieci, vent'anni dopo, su allori già polverosi, a dover rifare i conti con grandezze che spesso mostrano la corda, a dover ripartire con nuovi affanni e ritardi, con forze spesso destinate a spremersi per 'risalire', senza forse avere, poi, l'energia per du-

rare. Parliamo dunque d'un 'dopo', che a noi pare già estremamente significativa. E, quanto a quel 'salir di gradi', a quella 'consapevolezza e dignità' intese, o auspicate, o previste dal Testori nell'opera di Morlotti, esse ci paiono per ora, nell'artista, un patimento in corso, ma dove soprattutto la forma delle parti di figura potrebbe essere d'un origine anteriore alla modernissima vicenda 'naturale' che le involge, invogliando il critico, proprio per questo possibile residuo formalistico, a 'chiudere' su di esse un discorso — almeno in parte — volontaristicamente prefisso. Perché, se si deve 'salir di gradi', dovrà essere un vero salire, se sarà 'consapevolezza' o 'dignità', dovranno essere vere. Altrimenti i gradi d'un nuovo più libero realismo in fieri saranno già corrosi dalle velleità, finalmente da un artificio, e, persino, da una involontaria ipocrisia. O ci faranno scambiare un nuovo attivismo per un nuovo agire. Non credo che Testori ci abbia ancora spiegato quali saranno i fondamenti di questa ascensione alla consapevolezza e alla dignità. Come non vediamo ancora per dimostrati i fondamenti religiosi e morali (San Giovanni della Croce? Nietzsche?) delle maiuscole di Tapié, così non sappiamo ancora se questi fondamenti testoriani saranno corroborati da Faulkner o da Federico Borromeo. Altrimenti, se queste maiuscole o dignità non sono pagate, preferiamo il prolungarsi della disperata, quotidiana anarchia. Questa anarchia — lo ripetiamo — vuol dire tuttora solitudine, stato lirico o drammatico; e non vediamo che sia facilmente passibile, in pittura, d'essere narrata.

Gli strumenti d'un racconto moderno, sono, non diciamo necessariamente, ma soltanto più probabilmente, altri. Ripetiamo un concetto che sarà banalissimo, e non è nostro (anche se, per ignoranza, ce lo siam trovato da soli), ma che riteniamo decisamente fondato, e degno d'essere ripensato, anziché squalificato con gli argomenti preventivi d'un'estetica che nessuno sa ormai più quale sia. Ripetiamo che gli strumenti più naturali d'un realismo moderno che sia anche oggettivamente descrittivo, e dia luogo ad opere d'arte leggibili anche al pubblico medio (non diciamo, certo, veramente leggibili nel loro più segreto e specifico rapporto di contenuto ed espressione) sono, da tempo, la narrativa (fin da quando, e questo accadde nel solito seicentesco primordio della nostra più attuale modernità, si staccò dalla più antica forma del poema) e, da ben minor tempo, il cinema, cui ci pare imprudentissimo mantenere squalifiche che saranno

valevoli sul piano d'un platonismo esistenziale, ma non lo sono certo entro il cammino più vero della civiltà d'oggi. Pensiamo che certe direzioni spirituali si rivolgano naturalmente a certi mezzi più agevoli e più probabili, più facilmente espressivi d'una narrazione che voglia efficacemente convogliare nell'opera, in una sorta d'equivalenza temporale, la vita specifica, determinata psicologicamente e ambientalmente, d'un individuo e d'una società: la storia, che si svolge nel tempo, come scorrono più decisamente nel tempo la narrativa ed il cinema. Non fu, insomma, indispensabile che il misticismo medievale si esprimesse, più che in pittura, nella vetrata, nel mosaico, nello smalto, nella miniatura; ma fu una maggiore opportunità che queste tecniche offrivano di esprimere un certo allusivo fulgore, uno splendore durevole di vita oltremondana, una anche materiale incorruttibilità di parvenze più che terrene. Tanto è vero che — e questo accade anzitutto da noi — quando questa civiltà mistica si trasforma, si fa più umana e, come nella pittura italiana del '300, quasi bifronte (un occhio al cielo e uno alla terra, per dirla in parole grosse), ecco che quelle tecniche subito declinano e la pittura a tempera o a fresco nuovamente prevale. Non si vuole stabilire, dunque, l'impossibilità d'una moderna pittura realistica; soltanto avvertire d'una maggior funzionalità della narrativa e del cinema come mezzi espressivi del realismo contemporaneo, con i suoi caratteri e con i suoi fini. Ora, poiché narrazione e descrizione è, facilmente, attenzione al fatto storico, o nella sua forma elementare di fatto materialmente storico, o nella sua forma più profonda di fatto storicamente interpretato (come possono essere la 'Battaglia al Ponte dell'Ammiraglio' di Guttuso e la 'Giovane Guardia' di Fadeev; oppure il 'Ritorno di Vassili Bortnikov' di Pudovkin e 'Senso' di Visconti); o, specificamente, attenzione alla concretezza del fatto, universalizzato però nel suo valore 'tipico' di rapporto e di lotta di classe (come può essere la 'Caccia tragica' di De Santis o l' 'Occupazione delle terre' dello stesso Guttuso); bene, a noi pare che la coraltà di questi eventi, il loro svolgersi complesso e diramato nel tempo, la loro immediata ma molteplice verità, possano più facilmente esprimersi nella narrativa e nel cinema che in pittura. Non ricordiamo troppo gli operai e i contadini della nostra recente pittura realistica, ma ricordiamo bene, non diciamo i contadini e i pescatori di Verga, ma i siciliani di Germi o il bracciantino napoletano di Castellani; e, di battaglie partigiane, ci sta veramente nel cuore quella vera, povera, spar-

pagliata, emozionante, polverosa, che si svolge sui terrapieni di periferia nell'indimenticabile 'Roma città aperta' di Rossellini.

Le complicazioni che la preoccupazione realistica in senso storico-sociale apporta in pittura sono gravi. Non discutiamo la legittimità della storia di Guttuso. Essa ha le sue origini, il suo dopoguerra, le sue oscillazioni; e anche il suo irretimento di fonte decisamente politica non è incongruo con le sue fonti prime d'ispirazione. Ma ormai, più che la sua qualità, discutiamo in lui il fatto più rilevante d'una situazione di realismo pittorico italiano. Perché la preoccupazione sociale ha bruscamente reintrodotto in pittura un tipo di leggibilità schiettamente estraneo alla naturale linea di svolgimento dell'arte d'occidente. In essa, ancor più del problema della comunicazione esplicita, sembra tuttora più importante quello del peso e del significato umano delle opere, soprattutto in quella situazione lirica, o drammatica, o simbolica, o intima, dell'uomo solo impegnato con gli immensi eventi naturali dell'umanità: una situazione che, almeno in linea apparente, ci sembra abbia toccato più direttamente la poesia e la pittura, e persino la musica, che il cinema o la narrativa. Invece la fede politica ha consigliato al pittore di investirsi della causa del riscatto proletario, anzitutto del sud, o del centro-sud; e ci pare sia stato il miraggio d'una unità nazionale culturalmente discutibilissima, perché nutrita di tradizioni troppo diverse, a proiettare quasi dall'esterno la storia di quel riscatto entro il corpo alieno dei problemi pittorici occidentali, e a far ricadere Guttuso entro la sua origine, per cristallizzazione, e non per approfondimento, come è accaduto a pittori più liberi o più fortunati di lui. Il quadro di Guttuso divenne così un forte, marcato cartellone-bandiera in cui egli si fece spontaneamente attrarre dal livello dei committenti, presumendo di poterne esprimere col massimo di forza le esigenze immediate. Queste trovavano invece, si ripete, in altre arti mezzi più consistenti, che non rischiavano di cristallizzare l'espressione, o di portarla in una situazione stranamente arcaistica e regressiva. La pittura d'Occidente ha avuto, almeno da Delacroix in poi, una storia così diversa, che i pittori o i critici del realismo potranno tentare di disconoscerla o di avvilirla o di ignorarla; ma non al punto ch'essa non ritorni poi sul loro cammino con la forza delle cose ineluttabili. È già consolante che Guttuso sia nuovamente impegnato con Cézanne; ma gli auguriamo che sia un impegno, una lotta radicale, e non una mossa di copertura;

e che, cioè, la notevole capacità dialettica di Guttuso non gli giuochi, inconsciamente, un nuovo tiro, che non farebbe progredire la sua situazione umana. D'altra parte l'illusione umanistica, la ripresa d'una grande tradizione rinascimentale (che vada da Masaccio a Michelangelo, da David a Géricault) da sovrapporsi ai nuovi contenuti sociali, se corrispondeva ad una generica capacità di Guttuso di 'fare grande' non soltanto strumentale, ricadeva in un arcaismo meno spontaneo di quelli del primo mezzo secolo; in quanto era soprattutto un impulso ideologico, disgraziatamente maturato nell'ambito d'una cultura fascistizzata, a far ricercare le fonti rinascimentali, razionali e illuministiche d'una civiltà moderna di stampo, purtroppo, soltanto mediterraneo. Fu tentante, ma estremamente pericoloso, e Guttuso l'ha pagato duramente, lo sforzo d'essere il Masaccio o il Géricault del proletariato. Quale che fosse la statura dell'artista, l'operazione riuscì, ripetiamo, sostanzialmente regressiva. Fu ammirata, comunque, da un narratore della statura di Moravia; ma il rapporto pittura realistica-narrativa è dimostrato, appunto, dalle preferenze critiche dei nostri narratori, più o meno realistici. L'attenzione di Moravia, di Anna Banti, di Bassani, di Pasolini, o di altri, va tutta o in buona parte a questi pittori. Può essere, in sostanza, un'estensione legittima, ma non sappiamo quanto produttiva, delle loro consuete acque territoriali a quelle ben diversamente situate dalla pittura; e il caso di Carlo Levi diviene esemplare d'una tale coincidenza di interessi e di problemi.

Per questo a noi pare interessante, ma pieno di rischi nei riguardi dell'individuazione dei nodi più vitali della pittura, l'atteggiamento, tanto personale da divenire personalistico, del Testori quando pone il dilemma della pittura fra 'naturalismo' e 'realismo'. La sua attività di romanziere, che gli auguriamo lo porti a potenti sintesi in proprio, gli potrebbe far velo. Non siamo più ai tempi del Ceruti, la cosa è evidente, e certe possibilità non vogliamo preventivamente negarle in assoluto; ma ci paiono, ora, notevolmente logorate dalla lunga vicenda del romanzo psicologico, della fotografia, del cinema. A noi pare anzi, se non siamo indiscreti, che alla violenza alquanto espressionistica del giovane scrittore, che aspira a sublimarsi in una drammaticità potente e totale di aspirazione caravaggesca o shakespeariana, dovrebbe interessare, più di altri fatti, il tentativo e la temperatura d'un Moreni; e, ipoteticamente, se saprà portare al traguardo certe sue eventualità e ancora non chiarite esigenze,

d'un Vacchi. Moreni ha avuto una decisa maturazione negli ultimi tre anni, per cui, dopo aver per qualche tempo alluso a una condizione 'naturalistica' (esempio tipico, il 'Giardino delle mimose', del '54), ha volto ad un significato implicitamente narrativo, ma specificamente simbolico, e d'un simbolismo ad alto potenziale drammatico, il suo tema ossessionato e feroce dei cespugli, degli sterpi, delle spietate e agoniche torsioni di questi pochi elementi vegetali ancora viventi sotto la minaccia di soli violenti e sfasciati, oppure malvagiamente accumulati in neri 'nuclei' irradianti. Moreni affronta, con una lucidezza mentale che trova attualmente rari riscontri, l'arduo tentativo di inserire in pittura un nuovo e riconoscibile 'contenuto', una nuova 'responsabilità' implicata nell'estrema, apocalittica situazione moderna. Perciò è riscontrabile, nella sua opera recente, un difficile equilibrio fra qualità d'immagine di fonte 'nucleare' o 'astratto-espressionista', e qualità di materia di maturazione 'naturalistica', forzate da una tesa fantasia a confluire in un 'panorama', carbonizzato fin che vorrete, ma leggibile in soli, cieli, nubi, rocce, cespugli e simbolico della minaccia che incombe all'uomo. Quindi è in lui ancora un 'dopo', una esplicitazione successiva al 'dopo' d'un Morlotti o d'un Mandelli; non vorremo dire per questo, perché ci sembrerebbe imprudente, 'tanto più avanti'. La denuncia simbolica d'una situazione umana al limite pare sia tuttora di non facile lettura, a giudicare dalle reazioni critiche italiane nei confronti dell'ultima Biennale; ma a noi pare, in Moreni, evidente e schietta. Gli è propria, entro la nuova direzione, che in lui prende un colore 'naturale-espressionistico', la potente suggestione di premere e straziare crudamente, di lacerare le superfici e gli strati, di rivellarli a una luce dilagata e rappresa violentemente come la luce di Romagna, dove il pittore sta ora operando; abbacinata naturalmente altrettanto che mentalmente, e immersa nel tornasole sopracuto d'un bianco immenso come le nevi emiliane dell'ultimo inverno, d'un rosso intenso e profondo come la nota ribattuta e tenuta d'una lunghissima vibrazione d'estate trasfigurata, d'un lilla stranamente luminoso e intensamente crepuscolare come un cielo di prima notte. Tutto entro spazi perduti e ripresi, continuamente spostati in uno slittare veloce e immenso, ma fermi infine contro la parete dell'emozione. È una trasfigurazione, per ora poetica, e non descrittiva, persino della situazione meccanica dell'uomo moderno nelle sue vicende e nelle sue inedite peripezie. Il pericolo di Moreni è, se mai, analogo,

per vie diverse, a quello di Testori; di 'stringere' cioè troppo rapidamente le loro possibilità in un'epica, o drammatica, indotta dalla loro stessa lucidezza mentale: troppo rapidamente esplicita, e perciò ancora insidiata da una possibile retorica, da una possibile teatralità. Si potrebbe ripetere allora, al nascere di questo nuovo e non politico, ma soltanto storico e moderno 'realismo', in una situazione più fortunata, ma ancor più rischiosa per la stessa sublimità delle mete proposte, una nuova, ma insidiosa cristallizzazione retorica del mezzo espressivo e dell'arte. Ma queste non sono più che voci d'avvertimento ad uomini di cui facciamo grande stima; e che, alquanto più giovani di noi, dimostrano però una violenta sete di responsabilità personale, che non ci sembra fiorire altrettanto (e sarebbe forse pretendere troppo) nei giovani che non passano o appena superano i trent'anni.

Noi, che siamo nella situazione mediana della 'generazione di mezzo' (e includo in questo noi, per ora, Morlotti, Mandelli, e — se è lecito — anche il sottoscritto), che abbiamo appena dieci o cinque anni più d'un Moreni o d'un Testori, sentiamo d'essere, al confronto (e possiamo dirlo anche perché, almeno in corridoio, questo c'è già stato rimproverato), più intimisti o privati. E può essere, per vari aspetti, e diversamente per ciascuno di noi, anche vero. Se volessimo gridare, quando abbiamo gridato, quando grideremo; o semplicemente quanto abbiamo voluto o vogliamo essere espliciti, può darsi che la nostra voce s'arrochisca; e questo anche nel più violento, nel più potente di noi, che è Ennio Morlotti. Ma, a parte che siamo cresciuti, per ragioni d'età, in anni chiusi, che ci hanno concentrati verso una vecchia oscurità, verso un'antica dolcezza di cose (la natura, la casa, le donne), che continuavano ad essere vere anche quando alla superficie tutto era falso e prefabbricato, e che per questo la nostra storia di provincia ha avuto, almeno ci illudiamo, il massimo di sincerità (e soprattutto per questo speriamo che possa ricrescere, o già stia ricrescendo, in un più indicativo e cosciente significato); a parte questo, pensiamo anche, effettivamente, che l'ipertensione dell' 'avventura moderna', se ha le sue inevitabili ragioni storiche, che per alcuni di noi possono anche risultare soltanto angosciose e per nulla inebbrianti, deve e dovrà fare i conti, via via, con certe condizioni prime di natura e di sentimento che riteniamo indistruttibili nell'uomo, e che nessuna avventura potrà cancellare. A meno di non convertire l'uomo, davvero, in uno di quegli insetti o di quei congegni che stanno, con frequenza persino eccessiva, popo-

lando la scultura e talvolta anche la pittura ultimissime; e potrebb'essere che l'uomo non riuscisse, in tal caso, nient'altro che un insetto o un congegno sbagliato. Ma quello che Morlotti intende per 'sessualità', quello che Mandelli può intendere per 'impressione naturale', quello che io posso intendere per 'sentimento naturale' è un modo, o un tentativo, di essere vicini ad una prima e indistruttibile naturalità, vigente anche quando ogni altra cosa sembra venir meno. Modernamente e storicamente vicini, ci si illude, perché le accuse di astoricità, di 'geografia', di 'provincia', che ci sono state mosse, non si chiedono nemmeno se questo ritorno accada o no in un momento storicamente necessario. Il ritorno di italiani del nord a certe remote costanti 'lombarde' o 'padane' non accade per una generica riproduzione di istinti geografici o naturali, in una provincia di cui si faccia un mito non più che regionale; ma accade invece, con ragione storica, che in determinati momenti la coltivazione prolungata delle facoltà intellettuali dell'uomo produca esaurimenti, inerzie, formalismi, contro cui si verifica, allora, una reazione che pare astorica, ma che è invece un indispensabile, e perciò storicissimo, ricorrere dell'uomo a una sua condizione immemorialmente anarchica, a una situazione di 'ricarica'; per dirla in breve, si verifica allora un ritorno alla natura. Ma questo ritorno è inevitabilmente una nuova invenzione della natura; perché nel frattempo la storia mentale, filosofica, scientifica dell'uomo ha camminato, e ha nuovamente indagato e dimensionato i rapporti umani. Fu astorico il Caravaggio quando parve abolire la civiltà intellettuale ed umana del Rinascimento in una nuova idea, geografica e cosmica, di natura? Fu solo un istinto astorico, quasi animale e sorgivo, o risorgivo, a guidarlo? O non fu anche una sua storicissima stanchezza rispetto alle estenuazioni, alla quasi assoluta mancanza inventiva del tardo manierismo italiano, che si accontentava di rinnovare appena con qualche nuovo timbro, o minima variante, i vocaboli risaputi d'una civiltà che sembrava avere esaurito le ragioni vitali delle sue idee e delle sue forme? Evidentemente l'operazione del Caravaggio, nel suo apparente tendere ad uscir dalla storia consapevole dell'uomo per rituffarsi nel colloquio con l'eternità, immemorialità, astoricità della natura, era quanto di più storico potesse accadere in quel momento. E altrettanto storica fu, alle origini della grande civiltà lombarda, o padana, l'azione inventrice di Wiligelmo; la quale poté apparire astorica ai sostenitori (ce ne saranno pur

stati, anche se non scrivevano sui libri o sulle gazzette) dell'ormai fossile arte bizantina; ma Wiligelmo non potè non essere implicitamente polemico, e cioè inserito in una dialettica storica, contro quella morta civiltà e contro i suoi fautori.

Quando si parla di 'naturalismo' non si vogliono evocare, dunque, né gli Ottentotti né i Calmucchi. Si tenta soltanto di intendere, e perciò, se è possibile, d'aiutare, una direzione d'opere e di sentimenti attualmente innovativa; e che, potesse autorevolmente agire nel mondo, tenterebbe di ridare senso più vero a una civiltà, a una cultura, e persino ad una politica, riducendole a un senso empiricamente ma decisamente verificato della condizione umana; e non sottomettendole alle ideologie schematiche dell'idealismo o del marxismo, o di qualsiasi altro sistema a chiave. I quali sistemi a chiave rinasceranno sempre, è probabile, finché durerà la storia dell'uomo; ma se valgono, quando una situazione empirica si prolunghi e si involva in positivismi e indiscrete sociologie, a ridare ordine e chiarezza a una condizione umana troppo perduta in indiscriminate analisi e in morte verifiche documentarie, nello stesso tempo che ordinano e chiariscono, già in partenza inevitabilmente riducono l'originaria ricchezza della vita in un'armonia che sacrifica sempre qualcosa; e, in alcuni momenti, può sacrificare il meglio dell'uomo. Che poi, fin dall'antico, in Italia l'accadere dei momenti più profondi (e che noi sentiamo ora come più attuali) di questa disposizione empirica, che rifugge dalle idee esplicitamente generali, e che in arte assume, talora, l'aspetto emozionante d'una ricerca profonda del grembo naturale, quasi della riesplorazione d'un mondo che pareva perduto, quasi d'un brancolare per consistere ancora (e che in questa ricerca solitaria non può non essere anarchica, privata, e persino intimistica); che questa disposizione empirica abbia avuto, non soltanto in Italia ma in Europa, uno dei suoi luoghi storici in Val Padana, questo fa parte, non della geografia, ma della storia. Fa parte, perlomeno, d'una geografia così storicizzata che se ne possono ripercorrere le fila; e che ci fece, quando scrivemmo sugli 'ultimi naturalisti', dar fuori una serie di nomi che sorpresero molti, fra cui giovani marxisti ferrati forse negli schemi della storia ideologica, ma non certo nelle vicende reali della storia artistica e umana. Che in Italia del Nord sia esistita una tradizione (e tradizione è sempre storia) di senso fondamentalmente naturalistico dovrebbe esser meno sorprendente, almeno fra noi, soprattutto

dopo i prolungati studi 'padani' del grande 'clerc' Roberto Longhi; ma il Vasari continua a tendere tranelli anche a molti strani lombardi, e rientra d'ogni dove, dalle finestre della cultura idealistica come di quella marxistica. Sarà uno sforzo nostro, non preconcelto o intimidatorio o sufficiente (come talvolta ci pare si vada verificando, con danno effettivo delle ragioni che si vogliono così violentemente o elegantemente difendere e imporre), sarà uno sforzo nostro, prolungato e in profondità, se ne saremo capaci, a continuar le ragioni d'una civiltà empirica che non ci pare affatto provinciale, perché la stessa civiltà d'Europa è, per buona parte della sua latitudine, impastata di analoghi sensi e sentimenti; naturalmente, variati di timbro, di colore, e tanto più nelle punte in profondità, che tendono evidentemente ad isolarsi. Ma la civiltà d'Europa è, non provincialmente, nutrita per buona parte dalla provincia borgognona e dalla provincia savigliana, dalla provincia del Danubio e dalla provincia d'Ile de France; altrettanto che dalla provincia 'lombarda' o 'padana'. Province che, quando toccano terra in profondo, ritrovano per risorgiva una loro grande storia, e subito sono universali almeno quanto le grandi città: capitali che talvolta le province possono includere in sé, come quando gli impressionisti restituirono alla stessa Parigi il tremito delle acque e dei boschi dell'Ile de France. Quanto poi al problema ultimo, se queste tradizioni provinciali-universali debbano molto, o qualche cosa, a fatti geografici e d'ambiente, oltreché a tradizioni liberamente istituitesi per la volontà e la coscienza di qualche creatore, che abbia fondato in una certa regione un determinato modo di essere, *hic sunt leones*. Non vogliamo certo passare le colonne d'Ercole della nostra individuale inopportunità a elaborare idee filosofiche, ma soltanto restare nella nostra volontà (che esiste, questa sì, valga quello che valga) di ricavare da un'esperienza che tentiamo di allargare e approfondire come meglio possiamo, non delle idee generali; ma soltanto delle generalità relative, che cioè non siamo inutili nella nostra situazione di fatto, nelle nostre condizioni di tempo, di luogo, di lavoro.

In questo senso, riteniamo che qualche 'margine' esista anche in Italia per non battere il passo e per non collaborare, soltanto, alla conservazione di cose e di condizioni a nostro avviso non importanti. Per esemplificare, ricordiamo un libro sul romanticismo del Bottacchiari. Lo leggemmo una decina d'anni fa, non ne ricordiamo nemmeno più l'edizione. Bene, a noi parve fondamentale; e da allora certe ba-

nalità tuttora ricorrentissime sul romanticismo non ci son più uscite dalla penna. Ma non ci risulta sia molto conosciuto: chissà, forse quel professore era antifascista, o fascista; o per chissà quali non onorevoli ragioni non vien rammentato più spesso dalla nostra cultura. Perché quel professore insegnava, credo, da una cattedra di letteratura tedesca, ma il suo libro, come ogni cosa seria d'un uomo colto che scavi in profondità entro il proprio orto particolare, usciva decisamente dai limiti dello specialismo, e dovrebbe far parte d'un patrimonio comune. Quel libro faceva 'margine'; e come quelle altre cose, in Italia, farebbero 'margine', se fossero conosciute. Potrebbero fare, del nostro ambiente di lavoro, una sede non così infetta di inerzie, di personalismi, di rémora di tutte le specie: come, purtroppo, effettivamente ci sembra che sia. Per questo, anche come uomini di cultura difendiamo la nostra anarchia, perché sentiamo che la società in cui viviamo non è, umanamente, culturalmente, né civile né schietta. Per questo presumiamo di lasciarci chiamare anche, da chi vuole, 'morandiani'; e magari lo fossimo, magari avessimo, dentro, la forza uguale e non clamorosa, nascosta e esemplare, di quest'uomo privatissimo ma intemerato, capace di durare, di resistere alle tentazioni, a un segno che ci pare, in Italia, eccezionale. In questo senso gli amici che più sento vicini sono, sostanzialmente, 'morandiani'. Credo che voglia dire, pagare fino in fondo quello che si è e quello che si vuol essere, quel che è stato nostro padre e nostra madre, la nostra nazione, la nostra educazione. È un modo, forse non meno buono di altri, di fabbricarsi un avvenire. La partecipazione alla vicenda moderna accadrà inevitabilmente, se avremo forza e volontà di durare; se sapremo star soli quando c'è da star soli; se sapremo trovarci le ultime compagnie, dovesse venire il momento. Tuttavia, non rifiuteremo certo, a priori, le chiarissime suggestioni di altri uomini già decisi; e nemmeno quelle ancora vaghe, oscure, indiscriminate, di giovani che parlano, intorno a noi, di possibilità di tutte le esperienze, di 'accumulo di materiali'; perché ancora, a loro avviso, un materiale da scegliere, almeno in via esplicita, non c'è. Sono giovani, fra i più dotati. Come un Vacchi, che parve essere potentemente con noi, e ora cerca, e opera mentre cerca, e parla di rapporti da istituire, di aspirazioni ad essere per sé e ad essere per gli altri; in una relazione non intima, ma aperta, come fu quella, piena di speranza, della Bauhaus tedesca. Ma, mentre la decisione d'un Moreni o d'un Testori ha già una meta precisa, e tenta di 'stringere' in storia

esplicita — naturale e non naturale ad un tempo — la astoricità solo apparente del 'naturalismo', questa nuova e più giovane ambizione è ancora vaga. Vedremo se avrà forza, e se ne avrà sarà già alla base di fondazione d'una città futura, illuminata da un sole chissà se appena albeggiante nella lontananza dell'avvenire.

*

'Abstract impressionism' è stato definito, in America, quello che può essere, almeno in senso lato, l'equivalente del nostro 'ultimo naturalismo'. Il pittore Finkelstein ha pubblicato un suo saggio ('New look: abstract-impressionism', in 'Art News', marzo 1956), che pensiamo non debba sostenere, negli Stati Uniti, le stesse accuse di ottocentismo, di provincia, che furon portate in Italia contro di noi. A noi pare uno scritto notevole e intelligente; anche se non risale, dal concetto quasi totalmente stilistico d'una maggior compiutezza visiva (che una visione non formale, ma sensibilmente inclusiva di complessi rapporti di luce-colore, produce nell'opera) a una più profonda esplorazione del rapporto uomo-natura che l'aderire dell'artista a questa più compiuta visione dovrebbe umanamente sottintendere. Molti brani di quel saggio ci son sembrati estremamente famigliari, e molte idee, se non identiche, certo molto analoghe a quelle che tentammo di esprimere due anni fa. Ad esempio, la ricostituzione, dopo il postcubismo o l'astrattismo, d'una tendenza ancora una volta visiva ('Gli artisti che paiono più interessanti lo sono perché è evidente che usano gli occhi'), non in senso descrittivo, ma in un senso di riferimento, se non strettamente figurativo, di riferimento comunque a un visibile che sia tuttavia punto d'intesa per il giudizio. E subito il Finkelstein aggiunge alla frase precitata: 'Ciò non significa un ritorno alla natura nei termini di precedenti concezioni naturalistiche. D'altra parte questa tendenza può chiaramente essere intesa come visiva piuttosto che intellettualistica o strutturale, nell'evocazione d'un'esperienza specificamente ottica'. Altrettanto interessante ci pare un'altra frase, più oltre: "Di solito le opere dei nuovi Impressionisti sono paesaggi o interni che permettono una generalità e continuità di spazio attivo che oggetti separati solitamente rendono difficile. È questa generalità e il suo senso contemplativo, opposto all'atletismo degli Espressionisti, questa apertura dell'occhio così spoglio di *hubris*, questo abbandono del teatrale che ci riporta alle acque delle *Nymphéas* (o persino forse alle nebbie di Mi Fei). Poiché al

termine della sua vita Monet trascende il realismo ottico degli oggetti specifici in una convenzionale illusione di spazio, per raggiungere la realtà dello spazio stesso come mistica essenza separata dai suoi specifici, un flusso penetrante 'che lega', come Laurence Binyon afferma, 'il cuore umano alla vita della terra, delle acque e dell'aria'." Importante mi pare anche l'altro pensiero del Finkelstein, quando afferma che da questo neoimpressionistico rapporto del pittore col mondo, che accade però in atmosfera culturalmente lavorata dall'astrattismo, non sorge nè una descrittività nè una arbitrarietà, ma anzitutto un 'intensificato senso del rapporto' con la natura. Non presumiamo che il Finkelstein abbia letto il nostro saggio, e non lo desideriamo nemmeno; come non supponiamo, e sarebbe ancor più difficile, che gli 'abstract-impressionists' americani abbiano visto quadri o soltanto riproduzioni dei nostri 'naturalisti'. Appunto per questo, per la spontanea rispondenza dei fatti e delle idee, la cosa ci pare anche più importante. Che un 'Paesaggio di Labeaume' di Reginald Pollack (1953-'54) richiami, con la sua alta, murata costiera, neocourbettiana, gli antichi e i più recenti paesaggi di Morlotti del '53; che il 'Numero 3' di Rosemarie Beck, del '54, non sembri, riprodotto, molto distante dai 'Granturchi' di Morlotti, dello stesso anno; che un 'Paesaggio di vigneto' o una 'Figura seduta' di Elaine De Kooning sembrino ricordare, ma più illustrativamente, con meno penetrazione, le figure e i paesaggi di Mandelli degli ultimi anni; che un 'Estate' di Guston sia a mezza via fra un Morlotti e un Bendini, e richiami nel titolo i quadri dipinti dal nostro Carmassi verso la fine di quell'anno; che la 'Pittura 6' di Al Newbill risulti strettamente analoga a un Ferrari d'un determinato momento, e proprio dello stesso giro di mesi; che una 'Pittura senza titolo' di Schapiro, pure nel '54, si apparenti a Carmassi o a Saroni: che si verifichi questa analogia, e che si possa dimostrare che l'ondata 'naturalistica' italiana è, o precedente, o comunque assolutamente autonoma rispetto a questo movimento di punta newyorchese, ci sembra cosa da non sopravvalutare, ma da non ritenere (forse anche per una probabile maggior concretezza degli artisti italiani) né insignificante né senza peso.

Questa risorgiva di mezzi impressionistici, se non coincidenza di fini, significherà comunque che l'idea, lo strato di sensibilità che mosse l'impressionismo non sono morti, e perciò possono essere stimolo ad un avanzamento; non sol-

tanto, come scrive il Testori, ad un 'ripristino di sentimento neonaturalista'. Ogni idea del passato è 'defunta nella storia', è vero, ma sempre relativamente. Il presente con la sua rapina potrà illudersi d'una creazione assoluta, d'una novità assoluta, d'una avventura assoluta: in realtà anche le rivoluzioni, le situazioni di frattura riecheggiano sempre, anche se naturalmente non riproducono, analoghe situazioni del passato. Il passato non è uno strato fossile, ancora spontaneamente prolifera; quando, naturalmente, sia un passato 'moderno' hic et nunc, quando una situazione determinata lo renda più vivo d'un passato prossimo già morto o di quella parte del presente che sta morendo. La maturazione d'una direzione, d'un movimento, d'un artista comincia spesso quando, dall'illusione giovanile dell'avventura totale, si passa al recupero d'una tradizione, per non sentire, alla lunga, disumano, arbitrario, incongruo, e persino incredibile il proprio gesto. Così, si può dire che Masaccio tornò, relativamente, a Giotto o all'antico; che, relativamente, Monet tornò alla ricerche ottiche dell'Olanda seicentesca. Per fortuna, nella nuova situazione 'naturalistica', il riproporsi del ciclo Courbet-impressionisti non ci pare minacci la novità sostanziale della questione; né, quanto abbiamo scritto circa il rapporto col passato pensiamo d'averlo scritto per abitudine culturale: anzi per umana convinzione.

Per questo la limitazione del significato e del carattere del 'naturalismo' ad una 'partecipazione' al naturale che si chiuda nel tentativo di esprimerne l'aspetto sessuale (naturalmente nel senso più profondo e — come usa scrivere il Testori — 'sacrale' del termine); questa unilateralità predicata per iscritto dal critico, sentita in parole, in intuizioni, e cercata nell'opera da Morlotti, anche se simbolicamente efficacissima, e stimolante, non ci pare né esclusiva né esauriente. Crediamo, intanto, che l'opera d'arte figurativa affronti un'ardua, e probabilmente disperata impresa, se s'illuda d'un trasferimento più che allusivo e simbolico del momento sessuale in poesia figurata. Natura non è soltanto sesso; anche se l'atto sessuale sia, o possa sembrare, l'atto primo, il motore nascosto o esplicito della vita. Posto che si immagini un principio al mondo, esso non poté essere, ovviamente, che partenogenetico. Ma anche a pensare il mondo come esistente ab aeterno, una delle ragioni d'una diversa legittimità (e, potremmo dire, naturalità d'altra specie) dell'atto intellettuale sta proprio nell'aspirazione umana ad evadere sempre nella dimensione dell' 'homo sapiens', nel desiderio, che si rinnova da quando è

cominciata la storia dell'uomo, di aspirare a un 'altro mondo', dove la vita, le proporzioni, le speranze, siano, appunto, diverse da quelle del mondo entro cui ci sentiamo determinati, legati alla catena, prigionieri dell'amorosa schiavitù dell'atto generativo e sessuale. Il quale, ogni volta che si compie per naturale tensione, altrettanto naturalmente si sprema in una immediata stanchezza, quasi nausea, quasi nullità; e quindi desiderio e principio, dentro il sentimento e poi dentro il pensiero, di 'altre cose'.

Anche se gli impressionisti sono, o sembrano, meno accumulati al nucleo della questione naturalistica d'un Courbet, che porta un'oscura forza e tensione vitale fino al rombo cupo o dolcissimo degli strati nascosti della materia, in un perduto 'abbraccio' tattile, oltreché pittorico e tonale, essi sono tuttavia posteriori a Courbet in un senso rinnovato, che si fonda sulla capacità di portare ad una pànica compiutezza e continuità il rapporto uomo-natura, ad un senso 'osmotico' e perennemente germinante la sensazione quotidiana. Ora, l'esaltata emotività che gli impressionisti tradussero in pittura persin negli anni del loro più miracoloso equilibrio con le cose, fu davvero fatto inedito, eccezionale. Fu, perlomeno, l'esaltazione d'uno stato che l'uomo d'allora sapeva così poco d'avere nelle sue 'possibilità' che mentre fu scosso, urtato, ma abbastanza presto non scandalizzato da Courbet (che fu rapidamente frainteso come un'eccezionale 'bravo' d'una nuova accademia naturalistica, o 'realistica', come si disse allora) fu invece orribilmente scandalizzato dagli impressionisti. Non a caso il gendarme della caricatura allontana energicamente la signora incinta dalla loro mostra; di pittura, evidentemente, troppo 'allergica'. Soprattutto in questo senso gli impressionisti restano i padri della sensibilità contemporanea; la quale, sempre più tuffata entro una vita eccitatissima, ancor più che otticamente, vorremmo dire 'condizionalmente' (cioè nella sua quotidiana condizione d'ambiente ottico, auditivo, nervoso) inietta per forza l'occhio dell'artista e finisce con lo sforzarlo, per la violenza del suo stesso diapason, su un piano che non è, come all'epoca classica dell'impressionismo, prevalentemente ottico. L'artista contemporaneo é, più o meno, inevitabilmente visionario, non spettatore; e non sarà facile si decongestioni presto, tale è la vibratilità continua del medium, non più soltanto ottico, ma lato sensu fisiologico, in cui è immerso. Tutto vibra e risponde alla sua sensibilità, anche perché sa che tutto vibra e risponde effettivamente, che gli atomi hanno il loro

nuovissimo, inquietante 'clinamen', tanto che un nuovo Lucrezio, se volesse tentare un moderno 'De rerum natura', dovrebbe esprimere una poesia infinitamente mobile, eccitata; e strumentata lungo la tastiera complessa dell'attuale rapporto uomo-mondo. Il mondo è divenuto, infatti, un epitelio di contatto così quotidianamente e prolungatamente impressivo che l'uomo artista è portato quasi inevitabilmente all'ambizione di esprimere questo rapporto, a darne segno in arte come ad una delle sue realtà più vere. Che la pittura, per tanti secoli espressiva d'un altro rapporto, di contemplazione o di visione relativamente oggettiva, possa essere poi lo strumento più adatto a realizzare quell'ambizione è cosa da approfondire ulteriormente. Ma quale arte è davvero adatta a questo fine? Eppure il nuovo rapporto fra l'uomo e il mondo esiste, preme su noi, ci emoziona, ci angoschia e ci esalta; e come potrebbe dunque l'arte sottrarvisi, l'arte che è anzitutto veicolo d'emozioni ricevute, ricreate e trasmesse? È in questo frangente che la condizione la quale fa appello all'impressionismo è tuttora stringente, attualissima. Pensate a quello che poté essere la relativa modestia del traffico di Parigi quando Baudelaire scriveva: 'La rue assourdissante autour de moi hurlait...', e ai tentativi susseguenti, di esprimere quella prima congestione urbanistica, dei 'peintres de la vie moderne'. Difficilmente vi potrà, ora, sembrare evitabile che la eccitata vibrazione impressionista non si riproponga in qualche modo, non soltanto là dove infuria la vita moderna nei suoi aspetti più violentemente meccanici, ma anche entro la quiete della campagna: che sembra ormai riposo assurdo, paradiso perduto anche quando è presente.

In questo senso a noi pare importante, tipico, e moralmente nuovo anche il lavoro di Mandelli, con le sue rinnovate impressioni di natura. Rinnovate perché il suo occhio è ormai aderente, inerente anzi, al sensibilissimo epitelio di contatto, non soltanto dell'occhio, ma di tutto l'essere, con la consistenza della natura. È uno scambio sommessamente ma profondamente osmotico che si compie entro la sua pittura, apparentemente così quieta anche quando è più materialmente mossa: è una specie di dolce abbraccio, tormentosamente e intimamente dolce, fra cielo, figure, terra vegetante. È quasi un nuotare entro un unico amalgama sensitivo, da cui si esprimono, per proiezione della eternità fisica entro lo schermo interiore della coscienza, figure schive, larve dense di nuova ombra; e dove tornano per converso, dal cuore alla natura, echi di sentimento, elegia profonda e durevole,

rapprendendosi fin entro una frasca inquieta, entro una neve turbata, entro un cielo. Tutto sembra accadere entro un'atmosfera lieve; ma questa atmosfera non è più, soltanto, isolabile dall'occhio, ma quasi, per traslato, apprendibile da tutti i sensi. Tutto accade anche, in Mandelli, sul passo d'un ritmo temporale, che non essendo più puntualizzabile per descrizione, si è allargato dalle ore e dai giorni alle stagioni. È un passo più lungo di quanto non lo consentisse la sensazione, sublime ma pur sempre ottocentesca, degli impressionisti, almeno nella loro epoca classica. Lungo il ritmo d'una primavera, d'un'estate, d'un autunno, d'un inverno, prosegue appunto il lavoro, tranquillamente anarchico e solitario, di Mandelli: un pittore cui, almeno in Italia, ci pare si riferisca ora una situazione specifica, un determinato modo di 'essere nel mondo' entro la direzione naturalistica. Il modo di essere di chi è immerso, e non possa mai rinnegare il senso di questa immersione, entro la solenne marea dei pochi cicli naturali che ci è dato di vivere.

Così, come Mandelli finisce col mantenere un modernissimo equilibrio fra schermo interiore della coscienza e schermo esteriore della natura (ma dove i due termini dell'equilibrio, anziché serenamente distaccati, sembrano inquietamente aderire entro l'entusiasmo dell'artista), mi pare che abbia, in Italia, la primogenitura (singolare, solitaria, e quasi candida primogenitura) dello spostarsi di questo equilibrio di specie naturalistica verso una pittura dove prevale, senza distruggere l'altro termine, una strana accentuazione dello spirituale, Vasco Bendini. Ha sentito da solo, non aiutato, un primo palpitare medianico di cose entro l'occhio interno dell'uomo: un fantasma di case, una larva di colline invernali, poche onde gonfie d'una marina, traccia di vele, un rado tessuto di boschi, l'impronta d'un volto. Tutte cose enucleate aformalmente, non premeditadamente, dalle apparenze per imprimerle sul sudario delicato del subconscio. Fu ed è ancora, o sarà, un rapporto dimostrato sulla tela da una macchina, da un velo, da un tenero o grandioso sfarsi e rifarsi di andamenti, come in un limbo di gestazione del mondo. Questo gesto pittorico, anche se la situazione che circondò Bendini non poteva, necessariamente, essere abbastanza alimentata culturalmente, a noi pare sostanzialmente 'dopo' (non diciamo, ancora una volta, 'tanto più avanti') quello d'un Tal Coat o d'un Sam Francis; nei quali diverrebbe, se prolungasse la sua astrazione a tempo indeterminato, effettivamente evasivo e privabile di quella significazione sto-

rica che pure ha avuto. Bendini ci sembra aver agito, in Italia, a un punto che fu toccato soltanto dopo da interessanti pittori come un Fasce e in un certo senso come un Chighine (che pure si pagò, quest'ultimo — naturalmente anche per ovvie ragioni d'età — i passaggi d'una sua storia personale da potersi rivedere con attenzione); e si dice questo senza istituire dipendenze inesistenti, e salvaguardando per i due artisti operosi a Milano la loro individua capacità a ricevere e a ricreare stimoli analoghi a quelli che così sorgivamente agirono in Bendini.

Avrebbe potuto consistere più a lungo, ma forse, almeno per ora, proprio la natura spericolatamente sperimentale dell'autore non lo ha consentito, il rapporto d'estro elegante, mordente, brillante, velenoso e pur lirico, che Peverelli istituì con un nuovo 'naturale' in una serie di paesaggi che hanno ormai il terzo inverno alle spalle. Ricorre qui l'occasione per dire che abbiamo attenuato, inevitabilmente, la nostra avversione nei riguardi del gruppo 'nucleare' o 'spaziale' italiano: anche perchè, aggiornamento per aggiornamento, preferiamo questo ad altri. Se insomma moda dovesse essere, sarà meglio sia l'ultima moda. Ma (salvo il caso Dova, che non conosciamo abbastanza) temiamo troppo che, in questo gruppo di giovani e meno giovani artisti, non allignino troppe cose che oltrepassino i limiti del gusto. Ci spiacerrebbe essere ingiusti, ma lo temiamo decisamente. Perché un'arte e una cultura, se debbono valere, non possono esprimere soltanto aggiornamenti continuati e sterili, ma debbono farsi produttive; e questo non può accadere, senza volere offendere nessuno, se non in certi uomini, in certi temperamenti, che reagiscano in profondità, o anticipino una situazione, o vi si innestino utilmente. Si è inserito, a nostro avviso, con personale ed utile violenza in una pratica (che era quella, in pieno vicolo cieco, dell'astrattismo razionale) di spazi tonali o non tonali astrattamente anche se intelligentemente accostati (fossero d'un Poliakoff, o d'un Prampolini, o, in certo senso, anche d'un De Stael) il nostro Burri. Si potrà ridere o scandalizzarsi fin che si vuole per il suo modo di realizzare. Ma i suoi stracci, e perfino la sua inserzione (ammettiamolo pure, iperbolica e sospettabile) d'una chiusura-lampo entro le sue dense e nere superfici, non sono che un nuovo apparire della tecnica del collage, ora però con tutt'altro significato. Braque e Picasso, con una indicazione astrattamente e ingegnosamente stilistica, riconfermavano la pittura nello stesso tempo che la eludevano elegantemente; ma in Burri sembra

schietta la volontà di rompere la pittura per ritrovare una espressione, di premere ciecamente la testa e i sensi contro la parete della materia, contro un muro di base tenebrosamente proliferante, sinistro, accumulato. In queste tele la natura sembra simbolicamente allusa, ma in realtà è concretamente presente come in un sinistro obitorio, dove qualche cosa ancora si muove, si genera, sanguina, si strappa. E chissà che non sià già 'dopo' (anche se le apparenze potrebbero indurre a parlare d'un 'prima', per tutti i 'naturalisti' in confronto agli astratti) il caso limite d'un Burri, il lavoro di Giunni; da quando, partendo da certe sue vecchie basi di pittura gustativa, riccamente bidimensionale, alla Tosi o alla Birolli, ha approfondito più arditamente l'immagine senza abbandonarla, facendo premere sulle tele la densità d'uno strato visivo naturale, lo spessore d'una neve o il colmo tenuto e gonfiante d'un lago, o la verde muratura d'un vallone.

Questa a noi pare una utile ricchezza della situazione italiana, e del mondo, che personalmente possiamo aver falsato, con l'assenza o l'errato rilievo di qualche nome; per mancanza d'informazione o per errore, non certo per mala fede. Rispetto a questa ricchezza i tentativi più violenti o ingegnosi di chiudere la nuova grande direzione in un solo caso, di riferirla ad un solo capostipite, di obbligarla a un solo esito, ci sembrano prematuri e imprudenti. Può darsi che ci sia una situazione di base più sostenuta da uno, o da alcuni, che da altri. A noi sembra anzitutto importante avvertire che questa situazione esiste e si muove, anche se non esiste un movimento; anche se non è augurabile che esista come tale, o come gruppo, o, peggio, come scuola. Ma non esistono nemmeno, è chiaro, soltanto degli individui, e meno che mai con la I maiuscola. Anche le rotture più violente e rivoluzionarie non sono mai casi soltanto personali; ma sono, perlomeno, dialettiche rispetto a una situazione generale, per solito involuta e stagnante; e d'altra parte il trapasso di materiali figurativi dall'uno all'altro artista si verifica ininterrotto. L'importante è che esista, e sia intesa e diffusa, una situazione nuova e vera; e che esistano degli uomini responsabili, che la alimentino creativamente, o che la ricevano in modo attivo. A noi pare che questo rapporto, direzione generale significante-uomini responsabili sia già verificabile in Italia, almeno quanto in altre parti del mondo, e che la solitudine di alcuni che 'sforzano' più violentemente e profondamente sia soltanto relativa. La cosa dovrebbe essere almeno potenzialmente con-

solante, aprire qualche speranza anziché infastidire. Altrettanto doverosa, tuttavia, sarà per noi critici, o dovrebbe essere, la cura di verificare, senza nessun preconconcetto ma fermamente, la situazione di chi paga, e di chi non paga di persona, perché non si riformino le nuove arcadie e i nuovi estetismi: tanto più colpevoli perché appaiono, ora, fiorire sull'orlo del precipizio. In ogni caso, crediamo che, quanto il perdurare d'un estetismo astratto o semiastratto ('la corrente oziosa', come è stata chiamata di recente, con qualche rozza efficacia) altrettanto dannoso sia, non soltanto il persistere del recente, ma ormai decrepito realismo, ma anche l'affermarsi d'un possibile realismo futuro, se fosse arcaistico o preconconcetto.

*

Questo discorso troppo a lungo protratto volge, per ora, al suo termine. Diciamo per ora, perché ci illudiamo sia, ormai, il discorso della nostra vita. Stiamo scrivendo a Bologna, in una città di provincia, dove non sappiamo ancora se resteremo; ma dove forse resteremo per sempre. Sappiamo, o crediamo di sapere, quel che vuol dire restarci: i grossi pericoli e i non scarsi vantaggi. Sorvoliamo sui vantaggi, che possono essere gli ovvii vantaggi della provincia. Tentiamo invece di meditare sui pericoli di ignoranza, di ritardo, che la provincia produce, se non è culturalmente riscattata, se produce insormontabili passività. Il pericolo dello sfondare le porte già aperte rimane il più evidente: è anche per questa condizione, che avvertiamo chiaramente, che il nostro discorso porta come alibi soltanto la nostra sincerità.

Condizionamenti del genere valgono, almeno in parte, anche per gli artisti; per cui, quando recentemente Franco Russoli si è proposto giustamente, nei riguardi della Biennale, di '... parlare degli artisti viventi italiani che vi sono rappresentati, in rapporto con quelli delle altre nazioni. Senza distinzioni di generi espressivi, pittura o scultura, senza fare scompartimenti stagni secondo la nazionalità', ha mirato ad un traguardo estremamente utile; ma aggiungiamo subito che è un intento da realizzare con avvertita, circostanziata elasticità. Lavoriamo in una nazione che si dice giovane (per quanto, se sia giovane o vecchia non s'è ancora capito), che ha una storia indipendente sfasata, in confronto a quella delle altre nazioni europee, quasi quanto quella della Spagna; almeno per una metà del suo corpo nazionale, dove le differenze fra nord e centro e sud sono ancora for-

tissime. Non basterà dunque riferirsi ad una 'generazione di mezzo' internazionale in senso genericamente anagrafico. Non basterà dunque annotare che il tedesco Fritz Winter è nato nel 1905, e che l'italiano Bepi Santomaso è nato nel 1907; che il caucasiano-statunitense Arshile Gorky era del 1904 e il nostro Afro è del 1912; che il francese Jean Bazaine è del 1904 e Renato Birolli è del 1906; che Manessier è dell' '11 e Cassinari del '12; e che, ad esempio, tutti questi artisti hanno passato la seconda guerra mondiale sul primo o più maturo fiorire della loro personalità. Si dica anche che alcuni hanno patito dittature mentre altri sono stati liberi; chi ha sopportato dittature semicarnevalesche e chi è vissuto entro insidiate democrazie; chi ha lavorato in grandi città e chi no; chi ha potuto incontrare certi maestri o legger certi libri, e chi no. Non fu lo stesso, sembra chiaro, nascere negli stessi anni a New York o a Milano, a Parigi o a Verona; quando abbiamo tutti sperimentato che cosa vuol dire, pur nel nostro più ristretto ambito nazionale, esser vissuti in una città piuttosto che in un'altra.

Tuttavia, pur con tutte queste cautele, distinzioni, temperamenti, una cosa sembra imporsi ormai, almeno come sospetto, se non come convinzione fondata: Parigi non è più la 'capitale attiva', o perlomeno l'unica capitale attiva dell'arte moderna. L'abitudine a considerarla tale, che si prolungava almeno da un secolo, e che poté esser comprensibile si rinnovasse, in Italia e nel mondo, nell'immediato dopoguerra, non pare molto utilmente prolungabile e coltivabile. Intanto, i quattro anni della guerra che vanno dal crollo della linea Maginot fino alla liberazione di Parigi hanno innestato un pericoloso tempo d'arresto nella storia ormai abitudinaria di questo predominio; e New York divenne, in quel breve ma fondamentale periodo, la città guida degli incontri e dell'avanguardia. Parigi ha poi, naturalmente, ripreso respiro, è tornata una meta. Ma, dopo che la 'generazione di mezzo' francese si è mostrata, nel suo complesso, molto colta, ma notevolmente estetistica e combinatoria, e sostanzialmente stagnante, non pare che i più giovani possano ricreare una condizione vera di preminenza. Forse vero (e potrebbe anche essere) che Buffet è il rappresentante più autorevole dell'ultima generazione, la sua Francia odora di fredda, livida morte. Le rigide, schematiche giunture dei suoi quadri paiono gli spigoli della bara ove giace, per ora fossile, l'antico razionalismo, il vetusto 'esprit de géométrie' della grande tradizione francese. Ed è singolare che il

giovane probabilmente più cosciente, più controllato, più padrone delle sue qualità e dei suoi limiti che attualmente operi in Italia, Sergio Romiti, più unanimemente di Buffet, con più raffinata selezione di pittore, con un sottile trapasso ereditario dalla grande generazione del primo mezzo secolo, sembra anch'egli intonare un'intima elegia sulla tradizione dell'equilibrio, dell'antica armonia latina. Questa può intendersi come una prospettiva di verifica, una specie di riprova per antifrasi, della maggiore vitalità, oggi, d'una direzione 'naturale', come variamente la si voglia configurare; diramata, come eternamente ricorrente situazione di lavoro, nella provincia del mondo, ma con le punte più vive, a nostro parere, negli Stati Uniti e nell'Italia del Nord; e con una singolare centrale di raccordo, di incontro più che di creazione, che è Parigi. Può darsi che qualche giovane forza, che non conosciamo, ci dia una pronta smentita dalle rive della Senna. Ma per ora sembra chiaro che le forze più attive, non diremo della critica, ma della dinamica culturale francese (il nome più indicativo ci pare resti quello di Tapié) intendono che la città, la cui luce sembra farsi più stanca e intermittente, debba rinsanguarsi, se può, 'sentendo' quello che è vivo nel mondo e facendosene luogo d'incontro. Ma l'artista nuovo è già stato, più facilmente, o potrà essere, un atleta del Wyoming o un tedesco perduto, un cileno pazzo o un italiano feroce. Questa appare ai nostri occhi, dal nostro appartato osservatorio, la situazione non improbabile dello sforzo creativo pittorico nel mondo d'occidente.

GIOVANNI TESTORI

REALTÀ E NATURA

A GUARDARE il corso laborioso della storia della cultura e, per quanto qui soprattutto ci riguarda, della storia dell'arte ciò che più colpisce è il tema a ricorsi di cui risulta composto, come se in esso alcune, opposte operazioni siano designate a ripetersi, certo in diversità di accenti, ma altrettanto certamente in perennità d'alternanza. Tale alternanza sembra consistere nell'ambizione e nella fatica di edificare di volta in volta un ordine civile ed umanistico su un sottofondo che è invece naturale, materialistico e, per ciò che riguarda

l'uomo, plebeo. Che poi nei punti più drammatici della storia il corrispettivo culturale risulti quasi sempre quella spina naturale che regge le civiltà e le accoglie nel loro continuo sgretolarsi (e basti per tutti citare il caso del Caravaggio) è una constatazione che induce a guardare con molta diffidenza le gerarchie che la cultura che fu preminente nella nostra giovinezza ci ha consegnato come intoccabili; questo ove fosse possibile metter in secondo piano la disposizione con cui ogni uomo nasce al mondo, che per me resta il fattore primo e condizionante d'ogni onesta presa di coscienza culturale.

Affiancata, nella migliore delle ipotesi, alla parallela involuzione dell'arte e talvolta, per la verità quasi sempre, superiore per competenza ed intelligenza a quella, la ragione critica che ci è stata consegnata sembra aver deposto ancora una volta per la perfezione dei concetti e delle forme contro l'imperfezione e la contingenza della realtà e della natura: senonché 'alia premunt'. E nello sgretolarsi e ridursi al nulla di quest'ultima storia dell'intelletto, la natura pare stia sollevando un'altra volta la sua groppa poderosa ed antica, quasi ad indicare la terra che non può tendere, né ricevere, tradimenti e soprusi.

Per riportarci al centro della discussione, ché allo stato attuale questo mio tentativo altro non vuol essere, è chiaro che la pressione delle verità contingenti sta attualmente smantellando pressoché tutti i miti ideologici; potrà spiacere a molti che i nostri anni e forse proprio le nostre generazioni stiano per identificarsi con la dissacrazione di tutto, ma questo è poi un dato che, insieme allo sconforto, offre la possibilità di avvicinarsi a una comprensione effettiva del reale. Ovviamente gli aspetti di questa dissacrazione sono disparati; e che la mano necessariamente impietosa si trovi a contatto con la mano malamente sentimentale e compiaciuta, che l'occhio obbiettivamente crudele si trovi vicino all'occhio maldestramente furbesco, è un segno che quest'operazione coinvolge tutta la cultura e perciò anche i suoi aspetti laterali.

Forse pochi anni come i presenti, succeduti al dopoguerra, dove un certo vitalismo euforico aveva permesso e fin legittimato (almeno ci era parso) un'euforica fusione di lingue, che risultò poi solo confusione, hanno avuto la forza di misurare con crudeltà e in quella misura di dissacrare le regole che ci eran state fissate. Ma nella storia della cultura artistica di quali regole s'era trattato?

Il linguaggio, direi aristocratico e supponente, che è

nato dall'iterazione dell'ipotesi cézanniana, ipotesi commossa ma, come il seguito prova ampiamente, anche letale, non ha saputo generare neppure una situazione di scompenso: che è venuta per altre vie, cioè a dire da quelle culture che tale ipotesi non avevano accettato: per intenderci, dal surrealismo e dall'espressionismo. Il post-cubismo e il post-fauvismo nel loro ultimo esito denunciano con una gravità che, per giusta nemesi, non sembra neppur sorretta, come lo furono cubismo e fauvismo, da personalità di buona forza, l'assurdità di quell'ipotesi, la sua mancanza di punti d'appoggio reali.

Purtroppo la storia dell'arte moderna che attualmente corre e si deposita nelle menti passive intende altrimenti: questa non è ragione buona altro che per spingere, chi ha coscienza di quanto sta accadendo, a proporre le correzioni che sembrano necessarie.

Rivolgere all'opera del Cézanne l'obiezione che io qui sto per rivolgere in un momento in cui la civiltà culturale, finalmente pacificata, ma purtroppo essa solo pacificata, si piega riverente a salutarne il genio, può parere un meccanismo di contraddizioni (e se con questo meccanismo si intende esprimere la dinamica delle generazioni ciò, per quel che mi riguarda, è con ogni probabilità esatto); senonché è il tono stesso di quel saluto che, a legger bene nelle sue conseguenze, autorizza a pensare che anche da parte di quella cultura si tratta d'un congedo pronunciato nel momento dell'agonia, e sia pure di un'agonia estremamente acclamata.

Il tentativo di restaurazione operato da Cézanne a me pare che oggi possa e debba esser giudicato nella dimensione che la vita ci chiede di dare di noi stessi; non c'è nessuna ragione plausibile perché ci venga rinfacciato di non interessarci o di interessarci in altri modi di fatti e persone su cui chi ci precede ha appoggiato gran parte delle sue speculazioni. La storia cammina e non è né male, né bene per chi ad un certo punto gli anni costringono a star fermo, se egli si trova in ritardo; semplicemente è segno che il suo ciclo s'è compiuto e che altre cose premono nel mondo.

Studiando la parabola di Cézanne si è sempre posto l'accento sulla progressione che essa denuncerebbe tra una partenza d'emozione sensoria e un arrivo di ricostruzione intellettuale; da questa progressione ha preso avvio e ottenuto suffragio la definizione di 'Cézanne, solidificatore dell'impressionismo'. Ora questa definizione se vale, vale proprio

per l'incongruo che postula: incongruo che fu in misura ben più drammatica nell'opera stessa del pittore. La contraddizione che è nei termini 'solidificare' ovvero 'costruire', da una parte, e 'impressione', dall'altra, è del resto la stessa che si legge nel famoso 'refaire Poussin sur nature'. In Cézanne a me pare, insomma, che su altra scala si ripeta l'equivoco di cui era già stato vittima illustre, alcuni decenni prima, Delacroix: naturalmente alla tensione letteraria che distolse il romanticismo di questi dai fondi che avrebbero dovuto essergli propri, va sostituita la tensione intellettualistica che distolse Cézanne dal portar avanti i termini reali della sua situazione, termini che pure nei suoi inizi sembravan posti con forza drammatica anche se confusa.

A questo punto, tanto per gli impressionisti, quanto per Cézanne, bisogna far intervenire la persona di Courbet, la persona cioè che, nel crollo dell'idealismo neoclassico e nella corruzione delle mistiche romantiche, ha segnato il riapparire corposo e solenne delle verità naturali. Per domandarci che cosa? Anzitutto quello che, di Courbet, impressionisti e Cézanne afferrarono, poi quello che non vollero riconoscere, infine quello che apertamente rifiutarono.

Mi è qui necessaria una digressione che riguarda Courbet non meno di quanto riguardi, tenute le debite proporzioni, Caravaggio: e cioè che una volta proposte quelle verità naturali vengono immediatamente meditate e su di esse, quasi immediatamente, vengono avviate delle speculazioni che sono sì naturalistiche, ma di tono disintegrante. È chiaro infatti che rispetto all'interesse del Caravaggio già Velasquez, per tacer di Rembrandt, sembra diminutivo (intendo nell'ordine dei dati che qui mi preme di chiarire; quanto a me, aggiungo, diminutivo in ogni ordine di dati). Ugualmente di fronte al naturalismo di Courbet quello degli impressionisti risulta subito diminuito d'integrità, anche se reso più particolare e perciò più preciso.

Se dovessi dare una prova chiara, appunto perché tecnica, di quello che sto cercando di spiegare direi che né Velasquez, né Rembrandt, intesero l'identità che in Caravaggio esisteva tra materia dell'espressione e materia della pittura e che anzi il loro impegno, teso a individuare i reciproci mondi espressivi, fu di trasformare quell'identità in dualismo, per cui la materia dell'espressione trovò nella materia della pittura non il mezzo della sua identificazione figurale, ma quello della sua illustrazione, fosse calma e concorde, ovvero buia e drammatica.

‘Non esistono punti di vista’ è del resto una frase poco nota, ma non per questo meno eloquente, di Courbet. Naturalmente per Courbet si deve subito riconoscere che tale identità non fu altrettanto stringente e, meno che meno, altrettanto costante. Questo tuttavia poco importa poiché fondamentalmente tanto Monet, quanto Sisley e Pissarro partirono sì da Courbet, ma dimostrarono subito di voler uscire dalla stretta di quell’identità. È in questo senso che dal naturalismo materiale di Courbet, gli impressionisti passarono al loro naturalismo atmosferico; da una realtà data e alcune volte addirittura partecipata frontalmente, ossia senza ‘punti di vista’, essi passarono a una realtà colta e rappresentata atmosfericamente, ossia da ‘punti di vista’ continuamente mobili e diversi. È tuttavia chiaro che le opere degli impressionisti rappresentano un momento della cultura poetica con compiutezza quale pare invece molto dubbio possa trovarsi in Cézanne. Il quale diede a veder subito di non volere rifiutare l’identità di Courbet, come avevano fatto gli impressionisti, ma nello stesso tempo di voler essere libero e lieve al modo dei suoi amici; assieme alle altre remore, pesantemente romantiche, per intenderci tra Delacroix e Daumier, le quali non altro dimostrano che perplessità d’intenti, mi pare che proprio questo esprima il momento iniziale di Cézanne.

Avvertendo la libertà degli impressionisti ma comprendendo (forse più che non sentendo) la costruzione così naturale da parer fatta da sé con cui Courbet aveva edificato i suoi quadri, Cézanne tentò quasi subito, prima con qualche oscillazione, poi con una caparbia che è il dato più commovente della sua persona, di trovare il modo di costruire anche lui, non una realtà che per essere semplice e completa pareva costruirsi da sé, bensì un’impressione. E che questo fosse un tentativo drammatico, è probabile: tuttavia tentativo fu e tentativo rimase. Ha origine da questo sforzo la famosa tacca cézanniana che a me, anche tecnicamente, pare proprio l’allargamento della libera pennellata degli impressionisti verso la potente, carnale spatola di Courbet. Ma la nuova, ricercata identità, Cézanne non l’ottenne mai.

Intanto altre pressioni, d’un mondo più sotterraneo, incominciavano a muoversi intorno. E quando la parabola di Cézanne fu al colmo, quando cioè il suo tentativo o chiamiamola pure la sua ipotesi sembrò esser giunta alla massima luce, quelle richieste, quei sottofondi, presero a serpeggiarle intorno e a insidiarla.

Cos'era avvenuto? Mi pare questo: che a misura in cui la sua operazione s'era fatta tesa, Cézanne era andato perdendo contatto con l'emozione iniziale, quella che si dice sensoria (e passiamo per buona la parola); in quel modo in Cézanne la fatica per accordare emozione e costruzione, si trasformò in un problema non tra due dati reali, ma tra i due simboli in cui i dati di quel conflitto già all'inizio gli si erano presentati; grosso modo l'emozione passò per il colore e la costruzione per il volume. Finì che la scoperta d'una pittura che fa del problema delle sue forme il suo vero contenuto, si eresse come la sola in cui la cultura poteva incominciare a svolgere una sua storia presuntuosamente intoccabile, libera dai limiti e dai rischi di ciò che nel mondo accadeva e sarebbe via via accaduto.

Ma intorno, come ho detto poco prima, eran già incominciate a serpeggiare le richieste che l'ipotesi di Cézanne, superba non meno di quanto si dimostra umile, aveva rifiutato, oltre s'intende alla vera e propria continuazione della concordia impressionistica che fu il post-impressionismo di Vuillard e di Bonnard, presumibilmente la più vera poesia dei primi decenni del secolo. Ma quasi che le possibilità di diventar espressione, di uscire cioè dall'informe per diventar forma contingente d'una realtà contingente, forma insomma relativa, fossero convogliate tutte nell'operazione di Cézanne, queste richieste parvero non trovar la via per realizzarsi: l'espressionismo da una parte, che fu una più che legittima protesta al contenuto formale di Cézanne, dimostrò già in Van Gogh le difficoltà di diventare un fatto dell'arte e tali difficoltà s'aggravarono nella grande flessione politica che esso subì intorno al '10; il surrealismo, dall'altra, che pure proponeva cose di forza moderna, s'appoggiò subito alla letteratura e alla speculazione di se stesso anziché all'approfondimento delle proprie relazioni con la realtà storica a lui circostante.

Ma il sintomo più grave dello sbandamento della cultura artistica, fu l'avventura di Gauguin; la sua evasione verso l'esotismo, sia pur nella ripresa di inclinazioni che eran già state dei romantici, diede l'avvio a quell'altro grande equivoco della cultura moderna, equivoco, come vedremo, niente affatto esaurito, che fu di ricercare il contenuto della propria arte, non come aveva fatto Cézanne, in una problematica di forme pur sempre moderne, ma nelle immagini di civiltà lontane nel tempo e nello spazio, e in esse cogliere il termine di riferimento a' fatti che mancava la forza di ri-

conoscere nel proprio presente storico. E la violenza che quel riconoscimento poteva operare nella cultura europea, una violenza che forse sarebbe stata salutare (e che lo fu nel limite in cui, ad esempio, il surrealismo e l'espressionismo vi pervennero) assunse l'aspetto d'una vacanza: il subcosciente, ciò che preme ed urge nel sangue, il mostro insomma, furono ripescati nella distanza del tempo e della geografia, non nella compromissione bruciante col proprio presente storico e geografico. Primitivo fu Caravaggio e, entro certi limiti, Courbet che affondarono nelle radici della loro realtà storica, senza nulla rifiutare e nulla salvare che non si rifiutasse per la sua menzogna e non si salvasse per la sua verità; prove d'impotenza invece i 'primitivismi' di quella cultura moderna che solleticò se stessa senza neppur turbarsi troppo, forse cullandosi nell'esibizione che essa faceva a sé e ad altrui di un rischio del quale invece era già scontata l'inesistenza.

Difficile, comunque, con le scarse lampade che possediamo, far un po' di luce in una cultura culturalistica come quella che abbiamo alle spalle, alla cui apertura si trova un uomo della statura di Cézanne e l'equivoco che dalla sua statura è derivato; né tale è il mio compito, almeno in questa sede, sede nella quale mi preme di illuminare quanto interessa i movimenti della cultura che più ci son prossimi. Sta di fatto che come pressione (e varrà pure anche questo), oggi come oggi, della storia moderna, quello che più ci interessa non sono i risultati dell'iterazione cézanniana (anche se per avventura essi fossero davvero i più brillanti) e cioè a dire il cubismo, il fauvismo e quest'ultima operazione internazionale che va sotto il nome di astratto-concreto, ma i risultati parziali, minimi e fin gli errori di quelle correnti che serpeggiando intorno o sotto le glorificazioni formali hanno aiutato a portar al nulla quelle glorie e a tener accesi nel contempo cert'altri interessi. Non che sul 'fine' che il cézannismo ha posto su se stesso con la prelibata produzione di cui rigurgita la pittura di questi anni, gli equivoci siano finiti; ma se equivoci vi furono e vi sono, essi riguardano necessità opposte. Ed è appunto su queste e su ciò che, pur in mezzo agli equivoci, ci sembra vero e, in parti grandi o in parti minime, ci aiuta a dare di noi l'immagine che la vita ci chiede, che ora prendiamo a discutere.

*

Prima di aprire questa seconda parte, vorrei premettere che è mio impegno portare avanti lo studio e, ove sembri

il caso, il giudizio dei movimenti più importanti della nostra cultura, in parallelo con lo studio e il giudizio dei movimenti più importanti della cultura straniera. Se nella prima parte infatti, delle vicende italiane non ho fatto parola è perché, nella vera storia dell'ottocento, esse si persero molto dietro le spalle o se parteciparono lo fecero solo in funzione di rimandi. A premere nel mondo la nostra cultura ricominciò infatti col futurismo; ma allora essa rientrò nel contesto di quel corpo artistico moderno su cui ho cercato di sollevare le obiezioni che più mi premevano, senza scendere in particolari, almeno da un certo momento in poi; cioè da circa la morte di Cézanne.

La stessa onestà per cui ho taciuto delle nostre vicende nel secolo scorso, non dunque perché sono di respiro breve, ma perché di respiro fuorviante, mi fa qui cominciare con un movimento avvenuto in Italia e che fu, in Europa, una delle prime risposte ben figurate al formalismo: intendo riferirmi a quella protesta che si vuol giustamente far coincidere con *'Corrente'*.

Che questa fase della pittura italiana sia poco nota, non che all'estero, perfino da noi, è certo colpa della critica; non più tuttavia di quanto lo sia di alcuni pittori che pur avendola promossa ne dimenticarono poi le premesse e, quando fu il momento, preferirono presentarsi alla ribalta internazionale con altre carte da quelle prime e per me, ripeto, autentiche. Non intendo riferirmi solo ai casi di Birolli e di Cassinari, come il discorso più facilmente lascia intendere, ma anche a un uomo della forza di Guttuso. Cosa accadrebbe, ad esempio, se ci si provasse a proporre all'attenzione della critica europea le opere che Birolli dipinse nel decennio '35-'45 e che coincisero con la sua fase veramente attiva, accanto a quelle con cui egli da quella data in poi ha voluto dare di sé un'immagine così restaurata? E che, se ugualmente facessimo con Cassinari? Come spiegare la diversione degli interessi e delle polemiche?

Impresa non meno difficile risulterebbe, d'altra parte, esemplare l'autentica pressione neo-romantica che fu nei dipinti di Guttuso tra il '40 e il '45, alla stregua delle sue opere posteriori e soprattutto alla stregua dei suoi scritti e della sua posizione di un'arte a diagramma politico?

Per quanto disperante possa sembrare far l'una operazione e l'altra, nei limiti in cui ciò riguarda quanto qui intendo affermare, e soprattutto nei limiti in cui aiuterà a chiarirlo, cercherò di provarmi.

Non credo che intorno al '35 il surrealismo premesse già molto nella storia europea: quanto aveva da dare era stato dato; e un'eventuale ripresa a quella data era ancora molto lontana. Forse il fatto che Picasso se ne fosse impossessato e in quel modo clamoroso, può aver gravato molto sull'estinzione di quel movimento; tanto egli, a furia di voler spiegare tutto e tutto ridurre ad alfabeto, era riuscito a ridicolizzarlo.

Alla medesima data eventi politici avevano costretto la furia espressionista a tener chiuse le labbra; ma anche aldilà di questo, ove mai esista un aldilà quando la tirannia nega alle idee fin il respiro, l'usura era già nei suoi ultimi atti e s'aggravava negli echi che continuavano alla periferia.

Ma il moto di ribellione intrapreso dalla 'generazione di mezzo' italiana contro il formalismo (formalismo che è grave errore identificare col solo novecento, cioè con una sua particolare degenerazione politica) non ebbe né i caratteri del surrealismo, né quelli dell'espressionismo, per quanto si riallacciasse all'uno e all'altro, e con più riferimenti al secondo; il suo accento particolare fu una considerazione, ove più, ove meno, certo forte e preminente delle complesse ragioni che conducono l'uomo a entrare nella storia e a modificarla. Debbo subito aggiungere che quelle ragioni, nella loro complessità, furono più sentite che chiarite: ma ciò fa parte del seguito che studieremo avanti e in cui s'è già fatto presente il cedere delle premesse.

Ci separano abbastanza anni da quelle date per prendere in mano i quadri in parola e guardarli senza retoriche clandestine, ma anche senza retoriche formali. Ora ciò che a un uomo che, come me, appartiene alla generazione immediatamente seguente a quella di cui si parla e che va sotto il nome esatto di 'generazione di mezzo', ciò che oggi come oggi continua a far parer distante nel tempo le opere di Morandi (e indico apposta uno dei più grandi maestri della vecchia generazione) non sono le opere che Cassinari e Birolli han dipinto in questi ultimi anni ma quelle che Birolli, Cassinari, Guttuso e Morlotti dipinsero tra il '40 e il '45, poiché in esse il riferimento alla realtà è d'una natura e d'una forza nuove. In effetti quadri come le 'Nature morte' con gabbie e fiaschi di Guttuso, alcuni 'Paesaggi' e alcune 'Fantasie' di Birolli, la 'Pietà' e alcuni 'Paesaggi' di Cassinari, i 'Paesaggi' e la 'Donna che si lava' di Morlotti, quadri che m'avvedo d'esser il solo di tanto in tanto a voler riproporre, sono tra le cose più forti che la pittura europea abbia dipinto

negli ultimi vent'anni. Che la critica relativa non se ne sia accorta, né mostri di voler accorgersene ora, non mi spaventa, essendo una critica pressoché tutta formalistica anche quando sembra più commossa, allusiva e disposta a rinnovarsi, ovvero una critica mal informata e allora per colpa della nostra critica, e, come ho già detto, della medesima nostra pittura. Più forti, e lo spiego, perché il terreno su cui si formarono fu uno dei più intrisi di avvenimenti e di reazioni umane: un terreno che ebbe il coraggio d'essere complessivamente storico; più forti perché con ogni probabilità tra le più minacciate; e non intendo minacciate solo dalle pressioni esterne, ma dagli stessi entusiasmi e dagli stessi rischi che vi furon connessi.

Cosa sia accaduto a questi pittori una volta che, dopo il '45 ricominciò a correre per l'Europa l'aria della pace, è tanto sorprendente quanto difficile da spiegare. Ma 'chi è senza peccato scagli la prima pietra'. Senonché qui non si tratta di scagliar pietre e imbastir accuse, quanto di indicare un punto di verità, perché, ove sia possibile, chi ha interesse torni a meditarvi.

Resta certo che il nucleo fondamentale della 'generazione di mezzo', in Italia, fu 'Corrente'; e me ne dà piena ragione lo sviluppo di chi, arrivato assai più apertamente degli altri a partecipare alla crisi del formalismo, senza punto rinunciare a quanto quell'esperienza gli aveva dato, si rifece a quel tempo o perlomeno accolse il rifiorire che, da sotto il disastro di quell'esperienza, quel tempo fece di sé. Ho già cercato altrove di chiarire il rapporto tra le opere con cui Morlotti (perché è a lui che mi riferisco) diede il suo apporto più concreto a quel movimento e la sua drammatica ripresa naturalista di qualche anno fa; né ora vorrò ripetermi altro che per portare avanti il discorso. Il suo esempio, su cui molto s'è mosso e, come dirò più avanti, molto s'è equivocato, è sintomatico: non semplice, né semplificabile, sta di fatto che la sua preminenza, oggi come oggi, è proprio in relazione a quell'essere tornato a giocare la partita sul terreno della storia, d'una storia tanto precisa da far diventare il suo terreno un terreno regionale. E s'intende che regione è ben altra cosa che provincia.

Ma poiché ho promesso di tenermi a un ordine parallelo, m'occorre interrompere a questo punto così vivo e drammatico la vicenda italiana per inseguir ciò che in Germania, in Francia, in America e variamente in altre parti del mondo culturale, era andato nel frattempo accadendo.

Difficile identificare le rivolte alla pacificazione formalistica che, dopo quella italiana di 'Corrente', serpeggiarono un po' dappertutto: complessità di toni e, ciò che più conta, intenti se non opposti, certo contrastanti, fan nascere più d'un dubbio; ma non mi pare d'esser molto lontano dal vero se, per utilità di riferimenti, tento d'identificare il punto di confluenza, oltre che nella comune spinta contraria ad ogni ordine, in una sorta di attrazione tra la spinta del surrealismo e quella dell'espressionismo: attrazione avvenuta su un nucleo di materialismo irrazionale, continuamente accettato nello stesso tempo che continuamente rifiutato: una sorta di paura a vedersi crescere tra mano le ragioni della materia naturale (così fermamente contingenti da essere il solo eterno storicamente verificabile) mi sembra abbiano indotto quei pittori a strozzare la nascita libera e necessariamente umana della materia, per ripiegare su una sua ironizzazione accidiosa e violenta, che risultò tanto lontana dalla mancanza di pietà necessaria a chi vuol veramente vedere e veramente conoscere, quanto dalla pienezza di pietà con cui la natura si configura in storia, cioè a dire divina realtà.

Questo è tanto vero che il teorico più accreditato di questa pittura, cioè Michel Tapié, ha identificato la funzione di questa nuova rivolta alle regole della forma nell' 'informale' o, meglio, nell' 'autre'.

Difficile da intendere con buona logica, poiché il teorico sembra essere vittima compiaciuta d'una nuova mistica, non meno di quanto lo siano i suoi pittori, quello scritto, intitolato appunto *Un art autre*, si distingue per un tono di disdegno che mi pare assai prossimo all'evasione in uno stato di 'suspense'; probabilmente non è a caso che tra i 'precedenti' della sua poetica, Tapié ha incluso da una parte (quella dell'evasione) Gauguin, dall'altra (quella del 'suspense') Picabia. Come poi a sollevar questo stato di concentrazione della materia verso l'aborto anziché verso la creatura, si allaccino le citazioni da S. Giovanni della Croce resterebbe un mistero se tra S. Giovanni della Croce e Tapié non prendessero posto i cascami del decadentismo. È chiaro che la denuncia di un certo stato angoscioso della materia è legittima: ma altrettanto chiaro è che su questo stato non pare possibile edificare una religione di 'segni', insomma una mistica, se non a patto di distruggere la pressione che muove quella denuncia. Che nei quadri di Dubuffet, di Fautrier, di Pollock e di Wols esista già il compiacimento

di tale denuncia, il suo sfruttamento politico, sia pure d'una politica anarcoide, è il meno che a questo punto mi sembra di dover affermare.

Infatti se un'arte 'autre' implica, e la cosa non mi sembra oppugnabile, una realtà 'autre', questo altro, forza, immagine, sub-cosciente o 'monstrum' che sia, ha valore solo se e fintanto che è in riferimento con una realtà che non può essere se non una realtà 'questa'. O a furia di 'segni' si arriverà a fondare un nuovo regno? Perché già s'è sentito da parte di alcuni spiriti avanzare la proposta che la nuova semantica dell' 'autrisme' sia accordo, ovvero avveniristico preannuncio di future simbiosi con esseri d'altri mondi, a incontro o a invasione che di esse avverranno.

Sarà: 'nemo propheta in patria': tuttavia la patria, per il momento, rimane questa: questa la realtà: questo il terreno: una realtà e un terreno che pur minacciati da forze, ronzii e paure, restano sempre una realtà e un terreno concretamente storici. E per nessuna ragione, meno che meno per incubi, fantascienze o chimere, ci negheremo dal prender possesso e coscienza, pur nel dolore che ci accadrà di subire e di procurare, di ciò che nel crollo d'una cultura ci si va svelando. Riprendendo alcune affermazioni iniziali voglio dire che non si dissacrano alcune mitologie per edificarne altre, forse più invitanti, ma ugualmente lesive del flusso reale della vita.

È proprio per queste ragioni che mi sembra tanto più attiva la protesta che era accaduta da noi, qualche anno prima, proprio perché il terreno su cui nacque garantiva continuamente e garantisce a noi oggi, che la rimeditiamo, il suo limite umano: un limite che non mi sembra superabile senza creare nuove indecenze formali. Poiché, come esiste un formalismo estetico, così ne esiste uno ideologico; anzi essi si trovano assai spesso a coabitare. E, infatti, è accaduto anche questo: così se non si può negare che una parte della responsabilità della presente situazione della cultura figurativa è dovuta a chi ha invertito la rotta da un dato di passione per la realtà a un dato di inclinazione verso la forma edonistica, un'altra non meno grave, è dovuta a chi la medesima rotta ha invertito verso la servitù al meccanismo di un'ideologia politica.

Intendo riferirmi, è ovvio, alla cosiddetta poetica 'neo-realista', la quale per essere stata ad un certo punto la sola a difendere 'Corrente', ha finito col far leggere in un suo modo parziale 'Corrente' medesima; un modo che purtroppo

è stato accettato pressoché da tutti come l'unico esatto. Si intenda bene: non nego (e negarlo sarebbe tra l'altro lesivo) che nella complessità con cui la natura si fa realtà storica (quella realtà, cioè, che sola, per evitar equivoci, permette di riconoscere e poi, se così proprio si vuole, avanzare dentro la natura) esista una componente politica: ma, a prescindere dal fatto che non quello sembra il momento che deve emergere nelle persone dell'arte, essa non è certo la sola, né condiziona le altre in misura diversa da come le altre condizionano quella: la somma di tutte queste componenti, insomma, non può essere in alcun modo un meccanismo politico.

Ora che la poetica dei 'neo-realisti', contrariamente a quanto essi affermano, sia astorica lo prova il bisogno quasi esasperante che essa ha di riferimenti del e nel passato: ci si domanda, infatti, come una realtà così attuale qual'è quella proposta dai 'neorealisti' per esprimersi abbia bisogno di vestirsi di forme antiche o quanto meno disusate. È evidente che nel congegno, in apparenza sicuro della loro poetica, qualche molla non scatta; con onestà, a me pare che l'inceppo sia in quello che ho testé cercato d'individuare, aggravato dal fatto che, essendo il loro meccanismo politico assai coercitivo, essi risultano negati a cogliere nelle sue dimensioni reali perfino quella tanto acclamata componente. Una prova fragrante della politicità della poetica 'neorealista' è data dal modo come essa ha seguito i movimenti dell'azione politica vera e propria: nata com'era da una premienza assoluta delle necessità politiche era logico che si irrigidisse e si allentasse a misura che l'azione della politica, nel suo continuo moto, esigeva un irrigidimento o un rilassamento. Questa servitù, avvertibile anche prima, proprio nei giorni in cui scrivo, sta dando il suo documento più lampante: a una perplessità drammatica nell'azione politica è seguita una perplessità non minore nell'azione culturale.

A questo punto dello scritto che, nel suo svolgersi, è coinciso con nuovi, tragici fatti di sangue, c'è quasi d'aver timore a riprender il filo: eventi come i presenti sembrerebbero invitare allo scoramento e al silenzio; e invece questa è solo omertà, poiché il loro invito reale è alla fatica e alla chiarezza. Del resto la rispondenza che essi suscitano nell'esistenza del corpo sociale sembra metter in evidenza ancor maggiore la sua vera base; una base faticosamente mortale che afferma la sua struttura di materia formata nel dolore e che nel dolore continuamente si rigenera per crescere,

capire e di nuovo distruggersi attraverso una dinamica che è poi la sola a dar luogo ad altro presente, cioè alla possibilità di un continuo futuro. È mediante questo movimento che la cultura diventa tradizione e che la tradizione diventa liceità e potenza d'affermazioni attuali: non in altri modi, che son modi culturalistici e non culturali. Proprio quello che, sentito più che capito, appassionatamente ricercato più che compiutamente espresso, avevano tentato quei quattro o cinque pittori italiani che ho nominato prima nell'atto in cui iniziarono ad esser persone dell'arte. Il meglio di quella generazione è uscito da lì e nessun dubbio che quello sia il punto da rimeditare e a cui collegare il filo di un'arte che esprima l'impegno della propria natura, intesa nel complesso di tutte le sue ragioni, e non di un'arte che viva per un'attrazione servile alla propria fiducia politica o alla propria isteria fisiologica.

Come ognun vede il discorso sta tornando su di un punto preciso; la storia è così vicina e nella sua prossimità ancor così calda che, a dir il vero, i colori sulle tele non hanno ancor finito d'asciugarsi; ma proprio per questo prendere un impegno divien necessario. E s'intende che lo si prende coi limiti che l'esser questa vicenda in via di farsi include: la chiarezza che sistema è in genere dei posteri; al presente non si può chieder altro che la forza che penetra, cerca di capire e decide. Del resto poco tempo fa e in un'occasione analoga a questa ebbi a riprendere il detto che 'chi cavalca la tigre non può scendere': e il detto mi pare serva bene a far intendere che, da parte mia, non riesco a capire come un uomo possa essere storico di se stesso altrimenti che 'cavalcando la tigre', ossia facendo la sua storia.

Orbene l'ultima parola uscita del travaglio del nostro tempo, un tempo straordinariamente disposto a bruciar parole e significati fino a far perdere a quelle questi, è la parola semplice, ma così potente da implicar non che gli anni, i secoli, di 'natura': né è uscita per caso: può darsi, se mai, che sia uscita per disperazione e se così pur fosse ciò basterebbe a garantirne l'autenticità: come dire che da quell'estremo di rovine di miti e di ideologie, la groppa della natura si è nuovamente sollevata solenne, paziente e materna. Ed è ben altro, quella groppa, che una dimostrazione di fede politica, ben altro che un intrigo di cellule composte nello studio di qualche dottor Calligaris.

Forse per arrivare a comprenderla, dato che i miei interessi di critico sono legati ai miei interessi di scrittore, biso-

gnerà che proceda per esclusioni: forse dovrò dire assai più 'non è questo', che non 'è questo'.

Ma per non lasciarmi riprendere da un eccesso di allargamento, riportiamo pure il discorso a una data e a un nome: e cioè al punto in cui, a provare la tempestiva necessità del movimento di 'Corrente', ho cercato di cogliere la congiuntura in cui Morlotti, al punto di massima consapevolezza della crisi formalista, sembrò esitare come su un possibile nulla: che per un artista significa l'inutilità d'esprimersi. Vale la pena di citare anche questo (che del resto sono i suoi quadri a comprovare) proprio perché contro gli stanno da una parte, la sicurezza della sapienza formale di un Cassinari e di un Birolli, e dall'altra la sicurezza della compromissione politica di un Guttuso.

Al punto di questa esitazione, secondo un disegno che non mi è possibile comprendere nel suo enuclearsi, ma di cui afferro bene le ragioni e le necessità, da quella crisi risuonarono nel pittore gli echi d'una verità sì dimenticata, ma se quegli echi giungeva a promuovere esistente ancora: una verità che nel travaglio di quella crisi aveva dunque resistito.

In quegli anni, all'incirca nel '51-'52 Morlotti era già a conoscenza delle correnti antiformalistiche europee di cui ho parlato in precedenza, anche se esse non avevano trovato ancora la loro chiarificazione critica; ma è sintomatico della natura di quegli echi che egli di quelle correnti non abbia accettata la pressione. Temperamento più portato all'espressione del conscio che all'espressione dell'inconscio, incline, diciamolo pure, all'espressionismo più che al surrealismo era logico che Morlotti sentisse che nella sua carriera qualcosa legittimava di quegli una rispondenza biografica; e cioè che essi non cadevano nel nulla, ma su un deposito lasciato dalle sue precedenti esperienze. Quel deposito coincideva con la sua partecipazione a 'Corrente': e che questo sia vero lo han provato i quadri che io stesso (e poco dopo Volpe ed Arcangeli) organizzai in una Mostra di suoi 'Paesaggi' dal '40 al '53, Mostra che ha i titoli per diventare un robusto cardine della nostra ultima pittura. A quel tempo tuttavia già da un anno avevo pubblicato sulla rivista di Roberto Longhi il mio studio su Morlotti: studio nel quale iniziavo quel discorso sulla natura che suscitò subito tanto lavoro ma anche tanta usura. Ho abbastanza coscienza per comprendere l'imprecisione di quel mio tentativo, che procedeva tra pericoli, suggestioni e influenze spesso diverse e contrastanti: ma in quel momento non mi riuscì di far di meglio: tuttavia

ho anche abbastanza avvertenza per vedere e capire quanto, in bene e in male, ne è stato tratto.

Lontano dal tentare una 'poetica', in quanto mi trovo dalla parte di chi tenta una poesia, in quel mio scritto e nei successivi (riferiti tutti, fino ad esser monotono, al solo Morlotti che per me resta, a tutt'oggi, l'unico che incarna in un modo abbastanza prossimo quello che io intendo) cercavo di chiarire le necessità che eran dietro il premere di quei dati di verità naturale: se ponevo l'accento sul paesaggio, era perché soprattutto nel paesaggio il pittore s'era provato a enucleare quei dati. Ma ciò che sentivo e sento premere alla base del mondo, come la sua verità estrema, riguardava e riguarda l'uomo né più, né meno di come riguardava e riguarda ciò che comunemente s'intende per natura: una percezione, la mia, che già allora mi pareva complessamente storica.

Non direi invece che storica sia la proposta di una poetica naturalista che, qualche tempo dopo, ha tentato e sta ora via via svolgendo e amplificando Francesco Arcangeli, nel raccogliersi intorno un gruppo di pittori che egli ha voluto chiamare 'ultimi naturalisti'; io non so se ultimi sia stato detto nel senso della cronologia, cioè a dire nell'ordine del tempo, come dire dopo i naturalisti dell'ottocento, o nel senso dell'ultima terra che il naufragio avvista. Ben visibile invece e sicura è la sproporzione tra la carica che muove quella proposta e l'esiguità dei dati che essa perviene a rintracciare; così come visibile e sicuro è che a far da ponte tra l'avvio e l'approdo risulta il sentimento.

Intendo dire che, all'atto di riconoscere i dati della realtà presente e affrontarli, quella poetica preferisce rifarsi ai dati della realtà passata (sia pur non completamente defunta) e invaghiarsene; nulla induce a ritener inutili simili operazioni, quando quei riferimenti avvengono per una necessità che è rivolta al presente storico, molto invece induce a ritenerli tali quando essi avvengono per una necessità che è rivolta a evadere da quel presente.

Ora il meglio che io leggo nei pittori su cui la proposta di quella poetica s'è fondata, è proprio uno scansare le responsabilità che la vita impone agli uomini che non rifiutano la storia, prendendo qualche via di campagna e cercando di raccogliere tutto ciò che degli avi è rimasto nell'aria e impastandolo con una forma che legittimi l'appellativo d'una modernità almeno formale, esprimerlo: né dico che su questa via non si sia ottenuto qualche risultato gentile. Ma che l'insidia dell'evasione, insidia che minaccia sempre gli

uomini astorici, fosse non solo presente, ma componesse la base di quella poetica, il primo a capirlo è stato l'autore stesso: questo con ogni probabilità perché nel critico lo scompenso tra carica e risultati era più forte e meno arcadico di quanto non fosse nei pittori.

È così che le successive operazioni di chiarimento sono state dirette a riguadagnare il rapporto con le estetiche presenti e ad allargar la base fino a un possibile connubio tra la poetica del naturalismo sentimentale e quella del naturalismo fisiologico: e il medium di quel connubio mi pare stia per essere l'estetica nucleare.

È chiaro che l'uso di parole come 'autre', 'informel' e 'anarchia', che già si leggono con abbondanza in qualche scritto e che si sentono in molte discussioni, legittimano il sospetto, ampiamente confortato del resto dall'ultimissima produzione a serie della pittura d'avanguardia, che siamo di fronte a una massiccia ripresa delle poetiche del subconsciente: e non altro fa che provare la perenne inclinazione italiana che, da noi, essa stia per prendere i toni sfumati del sentimento o quelli gesticolanti del melodramma.

Personalmente respingo come lesiva della complessità di cui la vita mi chiede d'essere parte e testimone, l'abiura del presente che tali poetiche vanno indicando, sorbendo dal presente solo la drogatura 'neo-maledetta' che permette loro di raggiungere gli sperati regni e gli sperati paesi: e l'indecenza che è già in loro di sostituire la responsabilità del contingente con l'evasione nella mistica, tanto del sentimento quanto della fisiologia. A questo punto vorrei anzi ricordare che come si evade dal contesto della realtà riducendo quella realtà a uno schema politico, non meno se ne evade riducendosi a stornarla con gli oppj del sentimento, ovvero a strozzarla con prove a cui, tra fiale e vetrini, essa non può ridursi proprio per la sua stessa complessità reale e reale potenza.

È per tutte queste considerazioni, d'un uomo cioè che non ha rifiutato e non rifiuta la sacralità della materia, cioè la sua crescita naturale, il suo divenir insomma realtà storica, che la posizione di Morlotti, oltre ad essere la più vicina a ciò che io penso sia la modernità, è oggi la più attiva e operante; non che io non legga in lui un eccesso di escandescenze romantiche, ma a parte il fatto che nessun può chiedere ad altri di mutilare la propria persona, quell'eccesso non ha impedito al pittore d'affrontare realmente una situazione reale, di cercare cioè nei termini di un'obiet-

tività, che sia continuamente partecipe del tempo minacciato in cui viviamo, i dati che di volta in volta gli vengono proposti dalla storia.

È un errore di lettura scindere nell'opera di Morlotti, da un parte un tempo di persistenza ottocentesca e, dall'altra, un tempo di modernità drammatica; la verità della sua opera che, anche tecnicamente non permette, intrigata com'è in ogni direzione, di fare un qualunque tentativo di scissione, è che in lui la pressione delle antiche verità naturali si realizza in una perquisizione dei momenti per cui quelle verità, di volta in volta, diventano realtà, cioè storia.

Che arrivato a questo punto, io debba poi aggiungere che per quanto mi riguarda tale perquisizione è ancor troppo appoggiata sulla tensione dell'io e troppo poco su quella dei fatti e delle persone, oltre che a una diversità d'anni, dipende, credo, dalla diversità di natura e dall'essere le storie rispettive in via di svolgimento. Ma che la complessità d'esser parte e testimone della storia, che è in Morlotti, sia la più piena che la pittura europea oggi offra, non c'è dubbio; così come mi sembra di dover negare che l'esser parte e testimone della storia possa legittimamente strozzarsi nel rigurgito d'una protesta, sia essa d'isteria sentimentale o sia invece d'isteria sessuale: che se il risultato di ridurre quella partecipazione e quella testimonianza alla componente politica è la perdita della libertà, quello di ridurle alla componente sentimentale o fisiologica, è la perdita della vita stessa: non per nulla sulla strada dei 'maledetti' il gesto più perentorio non è mai stato l'espressione della condizione umana, ma il rifiuto, con la morte, di quella condizione. Infatti una mistica o una poetica dell'anarchia e della protesta non possono raggiungere altra parte che quella di far perdere ogni valore alla protesta medesima, appunto perché invece di bruciarlo, codificano lo scatto da cui si determinano. I miti del decadentismo sembrano sempre sul punto di sfasciarsi, ma sempre sulle loro macerie di rinnovano: credere che tutto si risolva nell'io ha permesso e permette proposte degne d'ogni attenzione, fin quella di creare il mito del non-io; mai tuttavia ha concesso e concederà di riconoscere la vera condizione della vita, la quale è dolore di relazioni, non vanagloria d'isolamento. Poiché tra realtà e natura non esiste un contrasto: esiste solo la faticosa complessità con cui la natura di volta in volta diviene realtà, vive, muore dei suoi stessi anni, si nutre d'acquisizioni e retaggi, per ridiventare continuamente realtà diversa: cioè a dire storia.

RENATO GUTTUSO

DEL REALISMO, DEL PRESENTE, E D'ALTRO

LE parole di un pittore non sono che il suo diario. Egli non ha idee *sulla* pittura che non siano connesse alla storia intima della sua giornata di pittore, di quel che gli è accaduto 'dentro', mattina, pomeriggio e sera e notte; di ciò che è caduto sotto il suo occhio, della parola letta o udita, degli affetti che hanno messo in moto i suoi entusiasmi e i suoi sdegni.

Non posso sopportare i 'propos d'artiste', i pensieri sulla pittura, sebbene a tutti (me compreso) sia accaduto di formularne.

Le note di un pittore più accettabili sono o tecniche o genericamente filosofiche; al momento che vogliono essere specifiche, perdono valore e restano, nel migliore dei casi, pura 'intelligenza', più normalmente artificio o autodifesa.

Io non potrò mai spiegare, infatti, perché sono 'figurativo', perché cioè dipingo oggetti, paesi, persone, azioni. Potrò solo difendere quello che sono, o autoflagellarmi.

Si guarda innanzi e si guarda indietro. E nel nostro presente ribolle passato e futuro. Guardando indietro, il panorama delle nostre imprudenze può farci terrore. Ma non orrore. A guardar bene nessuna di queste è coperta di muffe velenose; su quella vena che parte da là dove giunge la memoria di noi stessi e che continua nel nostro presente (quarantacinque anni), non ci sono piaghe purulente, ma qualche lacerazione e sangue sparso, ci sembra oggi, anche inutilmente.

Saper sopportare il terrore del proprio passato, potervisi specchiare senza affogarvi, vuol dire aver pagato le opere e i giorni. Si può, però, esserne sconvolti: credere fino in fondo alla propria azione conduce a elaborare le proprie tappe come se tutte fossero dei punti di arrivo. Arrivi che ci appaiono sbagliati proprio nella proporzione in cui sono punti di arrivo, per quanto in ogni tappa è stato visto con l'occhio spalancato; poi ci si accorge che quel che resta (o ci sembra, nel presente, che resti) è solo quel che era stato intravisto, la molla che aveva fatto scattare quelle azioni condotte senza risparmio.

Perciò sono costretto a rimettere in causa continuamente

il mio procedere. Che è un modo faticoso, ma il più coerente, per me di essere vivo, o almeno, di sentirmi vivo.

Quanto dirò sarà perciò, in qualche momento, difesa delle mie giornate (non, per favore, atteggiamento difensivo), autocritica (non, per favore, confessione lacrimosa), attacco, umori del presente, e così via.

*

Nessuno di noi ha mai accettato, né mai, qua, volle proporre, neppure col solito 'distinguo', la formula del 'realismo socialista'. Prima di tutto perché questa formula si identificava, nella pratica, non con una ideologia (la cui influenza è sempre esistita, in senso positivo e negativo, e il negativo, sempre, ha potuto essere riscattato dall'ispirazione), ma con un determinato modo di dipingere che ignorava il presente, e nell'ispirazione e nella cultura; che rifiutava, nella pratica, tutto intero lo sviluppo dell'arte moderna da Goya a noi, rifacendosi direttamente non alla verità e neppure alla imitazione del naturale, ma ai termini di linguaggio, alle convenzioni del verismo borghese, quale si era andato sviluppando al livello delle esigenze più esteriori degli strati meno evoluti della borghesia (fosse essa piccola, media o grossa), identificandosi con il sentimento, la mentalità, il costume, l'argomentazione più manieristica e di luogo comune di questi strati.

Questa *maniera* pittorica (e non tendenza, dunque, né pura ideologia) era quella che ci veniva presentata, sia pure con eccezioni rare e non di vero rilievo, negli esemplari della pittura ufficiale sovietica.

Partendo da un siffatto manierismo tecnico, sì da essere una specie di linguaggio da laureati (fuori del quale persino Raffaello o Rembrandt sarebbero stati classificati dilettanti) cessava ogni discussione di estetica. I motivi di una elaborazione critica ci era possibile trovarli piuttosto nella critica letteraria (Lukacs), nei critici del realismo ottocentesco (Cernicewskj, ecc.) o addirittura nei classici del marxismo (segnatamente in Engels, Lenin, Gramsci, Mao-Tse). Si trattava perciò piuttosto di contributi, illuminazioni indirette ad una estetica generale del realismo.

Ogni discussione sul 'realismo socialista' veniva a vertere, in Urss, sul contenuto puro e semplice (dato che il livello tecnico e le questioni espressive erano fissati in un determinato canone accademico). E non, si badi, *'in definitiva sul contenuto'* (Lenin, Plekanov, Gramsci).

Non è nuovo per nessuno (e neppure per me!) che se è vero che quel che decide di un'opera d'arte è *'in definitiva'* il suo contenuto', è altrettanto vero che tale contenuto non esiste, e quindi non può decidere di nulla, se è solo dichiarato e non espresso artisticamente.

Ancora oggi l'eco che ci giunge delle discussioni sull'arte e sul realismo socialista, nell'Unione Sovietica, mi pare che si svolga su un terreno sbagliato, pro o contro il realismo socialista, mentre la discussione più utile sarebbe quella di approfondire la riflessione critica sulle questioni artistiche, sulle fonti del realismo moderno nel mondo: dare cioè nutrimento culturale ad una esigenza, quella dell'arte e del realismo in un paese socialista, che è reale, che è vivente e moderna, e in Urss, più ancora che altrove, per ragioni di tradizione, di storia, di presente.

Inoltre non poteva e non può parlarsi ragionevolmente di un *realismo socialista*, dove, come da noi, non esiste una realtà socialista (ma solo una realtà sociale, anche se avanzata, e un movimento, anche se avanzato, per realizzare il socialismo); ed è difficile parlare di arte realistica socialista, se non in una società socialista che abbia raggiunto quello stadio di fioritura, di forza espansiva produttiva, generatrice di forme di vita più elevate, libere dalle restrizioni connesse alla 'fase della necessità', ed in cui ciascuno sia capace di esprimere individualmente la generale maturità.

Tutto ciò implicava, da noi, una libertà di indagine e di ispirazione (e chi non l'ha avuta, è affar suo), la ricerca, sul terreno proprio, di una realtà vista da socialisti. Il che voleva e vuol dire esprimere la socialità dall'interno di ogni motivo che cadeva sotto il nostro occhio. Cioè vedere il moderno dal punto di vista più moderno.

È questa la condizione dell'artista *'engagé'*; non esiste per lui altra possibilità di sentire, di studiare, di immaginare, di commuoversi, se non attraverso il suo trovarsi permanentemente mischiato con la vita e coglierne il movimento, che è storico ad un tempo e atemporale, come ogni cosa che impegna in profondo il cuore umano.

Engels diceva che Eschilo attraverso i conflitti morali mette in evidenza i conflitti sociali. Questo mettere in evidenza è, s'intende, coscienza, non volontà, imposizione o autoimposizione, è il risultato di una analisi giusta della realtà in movimento.

Quando i pittori realisti si impegnavano alla trattazione di certi temi, e non si scostavano da quelli, quasi che al di

fuori di quei temi non potessero essere più riconosciuti come realisti e come socialisti, essi sceglievano il modo più facile, ma anche il più 'primario', di dichiararsi (non ci si potrà rimproverare di non averlo detto, anche se noi stessi — ma coscientemente — ci siamo serviti di questo mezzo, e riteniamo sempre legittimo servircene). Ciò fu legato, in alcuni, ad un certo infantilismo, in altri a una certa iattanza polemica, in altri ancora, diciamolo pure, a uno spirito catartico; un volersi far barbari, senza peraltro riuscirci del tutto.

Ma anche in ciò, se pure tale barbarismo non traeva alimento da nessuna archeologia o preistoria, è da vedersi un certo 'avanguardismo'. Il male del secolo subito nostro malgrado.

*

Il rifiuto della solitudine, oggi, non può che essere ancora, in parte, solitudine. Né potrebbe essere altrimenti, ove questo rifiuto non sia esterno, programmatico, ma esigenza morale, necessità insopprimibile, condizione dell'ispirazione.

In questo essere soli e non soli sta forse il vero problema. È possibile ciò? Può nascerne frutto? Per me è evidente che non solo ciò è possibile, ma è la sola condizione per un lavoro creativo che non sia sterile e arbitrario, o dichiarativo e polemico. Sempre, s'intende, che solitudine e impegno sociale siano modi di vivere una cultura, e che entrambi si risolvano in una esperienza unitaria, in una significativa vita morale.

Come vive in noi la cultura, quali idee nuove sono sbocciate il cui sviluppo e arricchimento sia possibile nel nostro presente e nel futuro? La speranza che le proprie convinzioni siano le sole giuste indurrebbe a tentare profezie. Ma la constatazione è più vicina alla conoscenza che ogni profezia. Se quel che più ci preme è condurre in porto la nostra angoscia, dovremo pure avere un terreno sul quale tentare una tale azione. E per prima cosa, quale è il nostro rapporto col passato, fuori dai ritorni di gusto, oggi tanto consueti? Qualcuno dice che un umanesimo qualsivoglia è oggi impossibile, e propone ancora una volta, sia pure in termini nuovi, un nuovo primordio.

È una constatazione o una profezia? Si fonda ciò su qualcosa che non sia il principio pericolosissimo del 'tutto nasce oggi'? O conta qualcosa il passato, o almeno, quel passato del quale la nostra cultura oggi discende in un diretto legame di sangue? Il sangue del mondo moderno, voglio dire.

Il diciannovesimo secolo è proprio vero che sia da spaccare in due? In virtù di quale chirurgia formalistica è ragionevolmente possibile una simile operazione? 'Prima dello Impressionismo' e 'dallo Impressionismo in poi'. Attraverso tale procedimento, per Courbet o per Cézanne, ad esempio, è giocoforza aprire delle parentesi e debbon farsi discorsi 'a parte' (e ciascuno li fa da 'molinaro', come direbbe il Belli).

È sembrato sorprendente il fatto che noi potessimo nutrire un interesse altrettanto vivo (e dello stesso tipo) per Gericault e per Cézanne. Ma per chi, come me, non crede a quella operazione chirurgica, ciò non è niente di strano. E strano non è neppure il fatto che, mentre per me si puntualizza un interesse per Cézanne, nelle sfere della moda questo interesse invece si affievolisce e si storicizza. Già da qualche tempo si sussurra che è l'«ora di Monet»; già il giudizio dato dagli stessi storici dell'arte moderna, che avevano considerato valido per Monet solo il decennio 1870-1880, si capovolge e alle *Nymphéas* degli ultimi anni è affidato un nuovo ruolo: quello di avere abolito la prospettiva. È Waldemar George che parla, che fu apologeta del purismo di Ozenfant-Jeanneret e dell'e archeologie para-surreali degli 'Appels d'Italie'; e lo dice, come se dicesse che Monet ha abolito la schiavitù, o come se invece di abolirla, Monet la prospettiva l'avesse inventata.

Sappiamo bene che il termine *moda* non è tutto esterno e negativo e che la moda è in parte connessa a questioni generali e a determinati sviluppi della cultura. Non c'è dubbio che tale ritorno di interessi per Monet è legato al ritorno di gusto per il 'nouveau-styl' particolarmente evidente già da qualche tempo nell'architettura; e, più profondamente, per la poetica del decadentismo, per i 'fiori impossibili' dell'ultimo romanticismo, e cioè per un riaffiorare poetico di elementi germanici ed orientali sul cielo al tramonto della egemonia francese.

Ma non è possibile per la cultura vivente, fuori dalle ondate del gusto, disfarsi di un patrimonio 'di scoperta' generale, del filo che collega una serie d'elementi nuovi, i quali tutti pongono e ripropongono, pur nei differenti aspetti, la esigenza realistica. Se noi diciamo che la moda conta non perciò arriveremo all'assurdo di negare quella costante che alle mode sopravvive ripresentandosi ogni volta, più o meno palesamente.

Pur nella ricerca di obbiettivi uguali sostanzialmente a

quelli degli odierni 'informali', i cubisti affermavano solo qualche decennio fa, una poetica opposta: quella della assoluta definizione della forma e dello spazio, rinverginivano l'idea della prospettiva, anziché abolirla come si pretende abbia fatto il Monet delle *Nymphéas*. Dall'analisi alla sintesi, nei due suoi momenti principali, il cubismo studia l'agglomerarsi delle forme semplici in forme sempre più complesse (dalla sfaccettatura al 'piano'), e cioè cerca, sulla indicazione di Courbet e di Cézanne, nella direzione opposta a quella degli impressionisti.

Può esser legittimo, altrimenti che sul terreno di una qualsivoglia poetica, teorizzare di estetica e avanzare profezie sulla macchia (o 'tache') piuttosto che sulla scaglia cubista? Ma grumo e macchia, scaglia minerale, ed anche i tersi cieli e le viscere surreali, spazi definiti in elementari geometrie e spazi indefiniti, strappi rabbiosi di materia e colature di smalti, e grinte di diseredati e cabale di segni, orfismo, nuclearismo, spazialismo, espressionismo, monumentalismo mesicano, si susseguono secondo un ritmo di tempi strettissimo, o addirittura coestistono negli stessi luoghi e nelle stesse ore e giorni. Non obbediscono, dunque, a tempi diversi (a esigenze o sia pure a mode diverse) ma alla contraddizione attiva che è dello stesso tempo e momento.

¶ Negli stessi anni un gruppo di uomini chiude la porte al colore e propone un mondo di ocre brune grigi; un altro gruppo le spalanca e inventa cieli violetti e mari gialli; un gruppo stringe il pugno, un altro allenta le dita; alcuni si ribellano mettendo il blu al posto del nero, altri il nero al posto del blu.

Che profezie si potevano avanzare allora e quali oggi sono possibili, che non riguardino quanto è al di là di quelle, e delle attuali, poetiche, e cioè l'esigenza espressiva di una comune vicenda umana, di una realtà, di una storia altrimenti compromettente e perentoria?

Non è più sufficiente, né forse lo fu mai, correggere l'angoscia con la speranza. Né rifugiarsi in una setta, né riallacciare fili sulla base della tendenza, cercando di stabilire una rete su alcuni elementi di fatto. La realtà attuale è ricca di elementi di fatto, sebbene non tutti riconoscibili ad occhio nudo, sebbene noi stessi si tenda ad eliminare quelli contro i quali ci battiamo, ma che esistono anche per il fatto che noi li combattiamo. Non possiamo ignorare niente di quel che è vivo, perché viviamo in un'epoca in cui non ci possiamo permettere nessuno spreco.

La bufera di problemi, di questioni, di evidenze che agiscono sulla coscienza, stimolano (ed ottenebrano) la ragione; l'urto delle nuove forze in contrasto; il progresso tecnico e scientifico, lo sconvolgimento del vecchio rapporto delle dimensioni, delle prospettive delle relazioni umane, lo scuotimento delle vecchie strutture, il travaglio delle nuove strutture, quel che è vecchio ma ancora vivo e quel che è nuovo e quanto di questo nuovo non riesce ancora a manifestarsi come vivo; la lotta delle ideologie, le nuove zone aperte all'immaginazione, alla conoscenza, al sentimento. Quale intrigato vaglio tra il vero e il falso, non più solo sulla strada delle correnti, ma anzitutto sulla verifica delle vibrazioni umane, si pone oggi all'artista e al critico!

Se oggi possiamo, senza paura, senza sanatorie critiche o autocritiche, parlare di realismo, criticamente e autocriticamente, è proprio perché fuori da una polemica che non ha più senso (almeno nei termini in cui si è svolta), il problema ci si presenta connesso all'idea del nuovo, dell'attuale, del moderno. Come esigenza di fondo, oggi: se è vero che l'occhio della ispirazione e del sentimento dei migliori artisti d'oggi, di ogni tendenza, la scorge dietro la cortina della propria ricerca, al fondo del travaglio di una situazione che non è ancora uscita dall'angoscia e di cui le soluzioni affermate, nello spirito dell'avanguardia, si chiamino Mondrian o Pollok, non sono che una angosciata conferma.

Tutto il travaglio di questo dopoguerra, nell'arte, verte intorno alla ricerca di una visione essenziale che racchiuda quanto più possibile del reale, cercandolo fin dove esso è oscuro e invisibile, fino al caos, fino al 'nucleo'. Sia esso nella natura o nell'uomo, invisibile ma esistente, un punto fermo di partenza, una verità per quanto 'primaria' essa sia. Una ricostituzione creativa del reale, dunque, del suo fluire, dei nuclei da cui si dipartono le aggregazioni ulteriori. E così per i sentimenti: la necessità di dar corpo a situazioni generali, di rivolta, di orrore, di gioia, di erotismo, di distruzione, in un ordine panico in cui i sentimenti non siano più legati all'uomo o al fatto che li genera, ma ad una generale condizione umana, e, per essa, solo all'artista che se ne occupa.

Ma cosa c'è dietro tutto ciò? Quale è lo spettro da recuperare, a cui dare concretezza figurativa e che si nasconde dietro il piano della materiale stesura pittorica, dietro quel moderno caos al quale i pittori si aggrappano come all'unica parvenza possibile di realtà, se non la ricerca di una immagine meno arbitraria, meno provvisoria e contraddittoria,

meno 'avanguardistica' (ideologica o simbolica) e perciò più oggettiva, in definitiva più classica, in senso moderno? E cos'altro che questo è l'obbiettivo che si pongono quegli artisti che affrontano il problema del reale, senza scostarsi dalla visione comune a tutti gli uomini, affermando che per arrivare all'uomo come è oggi, bisogna partire dall'uomo, dalle immagini approssimative che sono di comune dominio, verso immagini finalmente inedite, perché più precise, ancora da riconoscere e da scoprire?

Si tratta di molte vie verso un obbiettivo solo, ma certo non è così secondaria la differenza come potrebbe sembrare. È anch'essa una differenza di fondo. Sarebbe tuttavia un gran chiarimento se si giungesse ad un accordo sulla identificazione delle piante vive dell'arte d'oggi; e comporterebbe uno svolgersi su un terreno più positivo dell'ulteriore dibattito. Si entrerebbe nella fase del confronto delle idee e delle opere, e neppure più importerebbe l'unica liquidazione che ancora oggi a tutti interessa operare, e cioè la liberazione del nostro cammino dal formalismo e dall'accademismo.

Ciò non implicherebbe nessuna Pasqua. Neppure un fronte. Significherebbe solo ristabilire i termini di una dialettica, l'urto delle contraddizioni viventi che danno origine al nuovo, su un terreno non viziato, non corrosivo dalla polemica di tendenza che porta alle liquidazioni (velleitarie, di solito) e non al movimento.

Ho detto in principio qualcosa sul 'realismo socialista', e si tratta di una critica forse sommaria ma certo abbastanza vissuta, per quel che mi riguarda; tuttavia io non posso essere d'accordo con il procedimento delle 'liquidazioni', perchè esse sono sempre mostruose, che avvengano sul piano fisico delle persone, o su quello delle idee. Una delle mostruosità del 'realismo socialista' fu appunto quella di aver preteso di liquidare la ricerca moderna.

Leggo su 'Prisme des arts' un articolo di J. Warniakowski, intitolato *L'arte in Polonia e la liquidazione del realismo socialista*. Già qualche tempo fa era comparso su un giornale italiano, l'annuncio *L'arte liquida il realismo socialista*. Non vi è dubbio su quanto sia giusto non occuparsi più di quelle forme di opportunismo artistico che indussero alla compressione di ogni fermento, di ogni molteplicità di ricerca, e ben comprendo come umana sia la reazione ad una lunga e assurda costrizione. Ma nessuno ci dice in nome di che cosa tale liquidazione avviene, se non di una generica istanza di libertà.

Nessuno ci dice nulla di più. Nessuna analisi, nessuna ricerca sulle basi di una condizione nuova, nessuno scrupolo di guardar bene se per avventura non vi fossero assieme alle idee sbagliate anche idee giuste, connesse in qualche modo al nuovo della realtà sociale e la cui verifica fosse da farsi non sulla base dei modelli proposti, ma di una ricerca autonoma. Al contrario (da quel che sappiamo attraverso scritti, riproduzioni ecc.) sentiamo solo aborreire le parole stalinismo, zdanovismo, realismo socialista, in nome, s'intende, della libertà, a parole; ma nei fatti in nome del ritorno più passivo alla imitazione più provinciale dell'arte dell'occidente. Direi delle sue formule più scadute, più logore. C'è da rallegrarsi di un simile fatto come fanno, senza onestà, alcuni nostri critici che per l'arte di quei paesi hanno in ogni momento ostentato il disinteresse?

Quale contributo porta questo diffondersi di gusto coloniale, a quel che tutti cerchiamo?

Procedere per liquidazioni non serve a nessuno. Chi pretende di dividere il mondo in due: arte astratta - arte realista, senza comprendere quanto di realtà ci può essere in un'opera classificata *astratta*, e quanta astrattezza in un'opera classificata *realista*, è un settario e non un filosofo.

L'aver preteso di liquidare dall'alto del potere statale la ricerca artistica è altrettanto settario ed incongruo che volere liquidare, dall'alto del potere di certi circoli culturali (non meno potenti di uno stato, se dominano e dirigono il mercato, il giro dei musei d'arte moderna, la stampa e la diplomazia dei premi), ogni tendenza che non sia 'astratta', misurando la qualità di un'opera sulla base della sua non verosimiglianza.

Per costoro già parlar di *natura*, sia pure nel senso in cui ne parlano Morlotti o Arcangeli, è già sospetto di 'ottocentismo', di capitolazione!

I Guerassimov e i Venturi non sono dissimili in questo manicheismo. Entrambe le posizioni servono solo allo stabilirsi di ipotetiche aristocrazie. Ma non servono alla cultura, non servono al nuovo che l'arte cerca di esprimere in questo tempo nuovo.

Poiché il 'nuovo' non nascerà dalla vittoria di uno dei due principî sull'altro, né sarà una sintesi meccanica (un compromesso) dei due termini in contrasto, ma qualcosa 'd'altro' (e non lo dico nel senso di alienazione, alla Tapié), qualcosa che non conosciamo, ma che nascerà dall'urto delle idee vive, dallo sforzo di superamento degli schemi che ciascuno di

noi avrà compiuto, dall'insieme di tutte le verità parziali che, pagando il dovuto prezzo, questo o quell'artista in questa o quella direzione, avrà raggiunto, e che ad un certo momento — per forza dialettica e non per presunzione profetica — diventeranno un patrimonio comune.

*

Siamo ancora noi oggi in una situazione nella quale sia impossibile uscire da quel procedere per ricerche parziali, per affermazioni disperate, per certezze raggiunte a costo di qualunque rinunzia, e che è il modo detto dell'«avanguardia»?

Credo fermamente che questa situazione sia in via di chiudersi, se già non è chiusa. Credo che l'attuale fermento dell'arte ne sia un indizio sicuro. Quando noi dicevamo 'Oltre Guernica' sia pure in modo oscuro e prematuro indicavamo già questa esigenza. Quanto è accaduto dopo di vivo, che non siano rimasticature accademiche, conferma quella esigenza se pure non sia, in generale, fuori dall'avanguardia.

L'estetica dell'«informale» mentre conferma l'esigenza di un nucleo non formalistico, di un contatto profondo con il reale, è nella sua essenza un atteggiamento estetico di avanguardia.

Nella sua essenza non è l'opposto della estetica formalistica sebbene ne rappresenti un superamento.

Per la ragione che la visione preordinata del mondo (ma quale artista, mai, si è attenuto a una visione preordinata del mondo?) è insoddisfacente, fino a che punto è un rimedio tuffarsi ad agitare il magma dell'informe, cercando nell'azione per l'azione, nello sfogo anarchico (o addirittura nell'atto-puro), un contatto umano? Può l'uomo, anziché intervenire per conoscere e far conoscere scientificamente o poeticamente una realtà o per rivelarla, sia essa roccia, mare, canto degli uccelli o uragano, può improvvisarsi sulla base di una sua angoscia, di un conflitto non risolto (che è generale) col mondo come è, roccia o uragano?

L'uomo (il poeta) dice: «il sonante mare», oppure «chiare fresche e dolci acque»; non cerca di *farsi* mare, né si liquefa per diventare ruscello, non si disumanizza per farsi quel che non è.

Mi pare che a questo punto noi siamo solo a una concezione più integralistica, ma non superata, della imitazione. Ad una concezione appunto avanguardistica, capace di dar frutto forse; di più alto significato morale, più coerente con

il generale disagio che ha investito la visione del mondo, ma non ancora nuovo, non risolvendosi in una nuova visione.

L'ascendenza impressionistica per l'estetica dell'*informale* non ne corregge, a mio avviso, il significato di 'ultima-ratio' che essa ha, il suo carattere di disperata ricerca di vitalità (positivo), e di droga (negativo).

Dal romanticismo ad oggi noi assistiamo al fenomeno delle idee che generano nel loro stesso seno la contraddizione.

Così il romanticismo che accende i cuori, apre i sogni del moderno verso una sua nuova epica, genera nel suo seno la malinconia e l'evasione, mescola rose e asfodeli, barricate e cimiteri; così l'impressionismo che porta il fresco di una vita giovane nella grande istanza realistica che era stata già dei romantici e di Courbet, genera la ricerca parziale, il pittorico, e, oggi si vuole, l'*informale*. E ciascuno prende quel che gli serve e grida impressionismo pensando solo alle 'Ninfee', o grida impressionismo pensando solo al 'Moulin de la Galette', e c'è chi pensa all'arte romantica solo per la disperata coscienza storica di Géricault, o per i 'Massacri di Scio', altri invece per 'les orientales' o per la 'morte di Ofelia'. E ciascuno si cerca la parentela che gli conviene. Ma se ciò è legittimo in senso strumentale, assai meno legittimo è, sul terreno critico, impedirsi di vedere le contraddizioni nell'unità dell'istanza di fondo, nella essenza che le collega in un unico slancio vitale.

*

Noi pensiamo di esser fuori dallo 'spirito dell'avanguardia' perché sentiamo la necessità di vedere unitariamente il corso dell'arte moderna, fuori dalle interpretazioni di comodo, ma in quel che c'è al fondo dei moti originari, delle contraddizioni, delle deviazioni. E pensiamo di esser fuori dall'avanguardia perché da ogni parte, e sotto ogni forma, attraverso Eraclito o Marx, sentiamo premere violentemente il reale e l'uomo che ne fa parte.

L'«avanguardia» *deve*, invece, voltare le spalle all'uomo. Essa non ammette alcun rapporto che implichi un altro termine umano. Ma non voglio con ciò, se mi son fatto capire, avanzare una condanna. Le scoperte dell'arte d'avanguardia sono state possibili attraverso lotte coraggiose e sono state realmente scontate come cultura e come vita; esse sono già una tradizione, la più prossima a noi, una base della cultura vivente. Ma è impossibile vedere nell'avanguardia

un metodo permanente, perché obiettivamente rischierebbe di risolversi in un alibi.

La rivoluzione permanente è il contrario della rivoluzione. Ma la rivoluzione vive per un periodo più o meno lungo di atti rivoluzionari, i quali, tutti insieme, costituiscono il 'salto qualitativo', sono perciò vitali e positivi.

Ciò che oggi importa è sapere che la condizione obiettiva della cultura (e nel concetto di cultura vanno comprese anche le forze nelle quali essa vive, dalle quali è nutrita, nelle quali agisce) non implica più la fatalità dell'avanguardia non implica che sia da considerarsi 'a priori' fuori corso ogni tentativo di eliminare la incompatibilità che a molti ancora appare insuperabile, tra umanità e arte, o persino tra realtà e natura.

Il corso dell'arte moderna occidentale non è così fatalmente disumano come può apparire ove lo si guardi solo dall'interno dell'angoscia, senza saper dare all'angoscia una direzione attiva. Al contrario esso è fundamentalmente realistico e umano, da Goya a noi, compreso s'intende l'impressionismo, e quel che lo oltrepassa in una proposta più moderna (perché investe *più* realtà), cioè Cézanne.

Personalmente può interessarmi oggi, più direttamente dei maestri che questo corso hanno determinato, l'esperienza di artisti come De Koonig o De Staël o Morlotti, poiché il loro contributo, assieme ad altri, morde nel presente e mi coinvolge. Ma ciò è per me un presente che non è staccato da quel che lo precede; sarebbe un errore se ci se ne lasciasse irretire come del solo dato probabile, perdendo di vista quello sviluppo a cui la nostra (di tutti noi) esigenza più profonda è legata: il lungo (ma ancor breve per le proporzioni che il futuro stabilirà) corso dell'arte moderna: Géricault e Courbet e Cézanne e Seurat e gli altri, nel quale anche noi siamo e sul quale dobbiamo camminare, a modo nostro, secondo il modo in cui oggi è possibile, lottando anche per spezzare una situazione che appare senza uscita, e cercando di procedere sulla via della conoscenza della realtà, ci costasse anche la vita; che, a noi, non serve ad altro che a questo.

FEDERICO ZERI

DUE APPUNTI SU GIOTTO

I.

LA CUSPIDE CENTRALE DEL 'POLITTICO BARONCELLI'

Su quello che dovette essere l'aspetto originario del polittico con la 'Incoronazione della Vergine' firmato da Giotto nella Cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, sull'andamento cioè che presentava la sua parte superiore prima che l'insieme venisse racchiuso entro una cornice rettangolare della fine del Secolo XV [tavola 1/ la ricerca ha, praticamente, segnato il passo, benché sin dal Cavalcaselle sia stato osservato che l'attuale profilo dell'opera è assai diverso da quello che dovrebbe caratterizzare un polittico fiorentino a cinque tavole eseguito all'inizio del quarto decennio del Trecento (cfr. *A new History of Painting in Italy*, a cura di E. Hutton, London, 1908, I, 258). È assai verosimile, anzi certo, che le forti modifiche 'moderne' del coronamento dell'importantissimo dipinto vanno riferite alla medesima occasione che, nella stessa Cappella Baroncelli, sollecitò la nascita dell'affresco con 'La Vergine che porge la Cintola a San Tommaso' di Bastiano Mainardi; e non è soltanto il tipo della cornice che racchiude i fianchi e la sommità del polittico a denunciare una data non lontana dal 1490, ma i sei Cherubini scarlatti dipinti negli intervalli fra le ogive (intervalli i cui vuoti sono stati accuratamente riempiti con l'inserzione di nuovi tasselli di legno) che sono di schietta marca ghirlandajesca, e precisamente di quella varietà cui si consente abitualmente di portare il nome del nebuloso Mainardi. A quanto mi consta, la sola indagine sul pristino coronamento delle cinque tavole è quella della Signora Julie Gy-Wilde, pubblicato nel 1930 sul 'Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte' (pagg. 45-94), indagine limitata ad un confronto con il polittico (anch'esso spettante all'ultimo tempo di Giotto) della Pinacoteca di Bologna, e alla conclusione che la fiorentina 'Incoronazione della Vergine' dovette essere caratterizzata da un analogo, accentuato verticalismo, cadenzato e suggellato dal fortissimo angolo acuto delle cuspidi 'gotiche'. È curioso che l'indagine si sia fermata qui, e non solo presso la scrittrice austriaca; perché la parte principale di ciò che nel Quattrocento fu sottratto

al polittico Baroncelli esiste ancora, ed è nota da ben ventitre anni, da quando cioè fu pubblicata come di Giotto, ma senza riconoscerne la provenienza né tantomeno il riferimento cronologico (spostato addirittura al tempo padovano dell'Artista!), dal Prof. Lionello Venturi, alla tavola 29 degli *Italian Paintings in America* (Milano-New York, 1933). Si tratta della frammentaria cuspide già nella Collezione Arthur Berenson di New York, ed ora passata nella Fine Arts Gallery di San Diego in California; la riproduco in una fotografia anteriore all'ultimo e orribile restauro, che ha completamente sfigurato (speriamo in modo riparabile) certi passaggi, travisandone scioccamente persino la composizione [tavola 2]. La tavola (che misura pollici 30×28 e della cui esistenza il primo cenno è nella edizione del 1932 degli *Indici* di Bernardo Berenson) si rivela a prima vista per il resto del coronamento di una pala di non grandi dimensioni: ma che l'opera cui apparteneva non fosse di quelle più comuni, e che la mente che la ideò e la eseguì, almeno in parte, non fosse della schiera dei mediocri, lo denuncia la eccezionale, incomparabile invenzione compositiva e figurativa che vi è espressa. Alle due basi della cuspide, tre Angeli, per ciascun lato, si dirigono con fulmineo, rapidissimo volo verso ciò che, nella parte centrale e superiore della figurazione, risplende di tale irresistibile fulgore da risultare insostenibile anche per esseri di puro spirito: e i sei Angeli puntano verso l'oggetto della loro attrazione facendosi schermo con le mani o con filtri di vetro colorato, attraverso cui si stempera, diventando tollerabile allo sguardo, la visione dell'Eterno Padre, che, racchiuso entro un gotico 'compasso' a quadrilobo, centra e conchiude la composizione, di rarissimo, se non unico, significato iconografico ed allegorico. Con una coerenza stilistica perfetta lo slancio verticale del volo degli Angeli è ripreso dalla meditata proporzione e collocazione del 'compasso' che oltre ad essere allungato verso l'alto è posto più in su del centro del triangolo; ma nell'interno, il moto ascendente è riassorbito, conchiuso e suggellato dal supremo jeratismo dell'Onnipotente, che, insignito dello Scettro, dell'Albero della Vita e del Libro aperto alle pagine del Principio e della Fine, fissa, oltre il campo di chi osserva il dipinto, lo sguardo umanissimo ma astratto in un suo pensiero arcano, remoto e irraggiungibile.

Che il frammento dovesse costituire in origine il coronamento del pannello centrale di un trittico è cosa palmare, sia per il soggetto, sia per le proporzioni, del tutto estranei,

l'uno e le altre, a quelli riferibili alla cuspide di una tavola isolata; circa il significato della parte inferiore e principale del pannello, che vi potesse essere una 'Crocefissione' è escluso da quel piccolo avanzo della scena rappresentata che appare al disotto dell'ogiva, avanzo che, sebbene guasto e ridipinto, mostra il vertice di un triangolo posto in senso verticale, e che subito si rivela per la sommità di un trono, limitando così i possibili soggetti della figurazione principale a due: la Vergine in trono col Bambino, o la 'Incoronazione della Vergine'. Passiamo ora ad esaminare il pannello centrale del polittico Baroncelli *[tavola 3/]*: qui la mutilazione quattrocentesca ha privato il trono della sua sommità, mentre la successione di archetti in rilievo che in alto circonda la scena, ove venga idealmente completata secondo il medesimo andamento curvilineo mostra che, a chiudere il giro, mancano esattamente un elemento completo fiancheggiato da due mezzi elementi, gli ultimi dei quali costituivano il punto di arrivo dei due lati dell'incorniciatura. Osserviamo infine che nel pannello di Santa Croce i peducci degli archetti sono fregiati di un ornato, all'incirca triangolare, inciso nell'oro, dove tre foglie stilizzate si riuniscono attorno ad un unico centro; un'altra fascia di ornati, anch'essa incisa nell'oro, sale ininterrotta lungo l'esterno dell'ogiva rilevata. Credo qui superfluo insistere sugli altri, numerosi e minutissimi dettagli, che concordano tutti nell'indicare nella cuspide di San Diego la parte mancante al centro del polittico Baroncelli, secondo quanto è pienamente confermato dalla perfetta corrispondenza delle misure, delle proporzioni, della iconografia, dell'andamento della cornice ad archetti, e, soprattutto, dallo stile. La cuspide è in effetti giunta sino a noi senza perdere neppure un millimetro della sua superficie; soltanto la sommità del trono ed il più basso dei tre Angeli di destra hanno sofferto gravi abrasioni, e sono infatti queste le zone dove hanno infierito i recenti, scellerati restauri, che è doveroso rimuovere al più presto. Il ricongiungimento, anche se soltanto grafico, dei due preziosissimi pannelli *[tavola 4/]* restituisce il vero e completo significato stilistico a questo estremo documento del padre della pittura italiana, rivelando una ricchezza e complessità di struttura così intensa e meditata da escludere, ancora una volta, che esso possa spettare ad altri che a Giotto stesso, e sfatando una volta per sempre gli stolti dubbi circa l'autenticità della firma, che nulla suggerisce essere un'aggiunta più tarda o una fraudolenta manipolazione. Sarà semmai nell'esecuzione

pittorica di talune parti che è da leggere l'intervento degli allievi, secondo una consuetudine comune alle produzioni tarde di Giotto; e il frammento di San Diego rivela la partecipazione, accanto al Maestro (e a chi altri potrebbe essere riferita la stupenda figura del Padre Eterno?), di uno dei maggiori fra i tanti, grandi e piccoli, che la rivelazione del linguaggio giottesco attrasse e formò nel corso del suo continuo evolversi, cioè di Taddeo Gaddi. Le somiglianze dei sei Angeli che volano verso l'Eterno con certe parti degli affreschi eseguiti da Taddeo Gaddi nella stessa Cappella Baroncelli sono infatti così strette da dover ammettere la identità di mano; si confronti, ad esempio, il gruppo dei tre Angeli di sinistra con una delle 'Virtù' nella volta, che è la parte di quel ciclo insigne su cui meno ha operato il rifacimento ottocentesco, e si dovrà convenire che è assai improbabile che a due artisti diversi possano spettare il primo Angelo (quello con lo specchio vitreo) e la 'Fede' (riprodotta a figura 540 del *Trecento* del Toesca). Ma la presenza di Taddeo (riconoscibile accanto a quella di altri allievi anche in altre parti del polittico, che non è ora il caso di indicare) è strettamente subordinata a quella di Giotto, del Giotto cioè ultimo, grave e solenne, nel quale anche l'accresciuta, rispetto al passato, accoglienza di motivi ornamentali 'gotici' e di 'gotici' ritmi si stempera in una 'classica' compostezza e rattenutezza di gesti, di azioni, di penetrazioni psicologiche: l'ultima fase cioè di quel percorso, coerentissimo nei suoi successivi momenti, che dagli affreschi dell'Arena di Padova passa per il Crocefisso del Tempio Malatestiano e per la Cappella Peruzzi, e che attraverso la 'Dormitio', i pannelli cristologici di New York, Boston, Monaco, Londra, Settignano, e il polittico Washington-Chaalis, Horne (per non rammentare che le cose principali), giunge infine alla rigorosa, calibratissima bilancia spaziale e narrativa degli affreschi Bardi, e a questa estrema 'Incoronazione'.

Qui il dato spaziale tende a una soluzione per via di mezzi squisitamente cromatici, in stretta affinità con le idee espresse intorno agli stessi anni nel Campanile del Duomo, col quale il polittico Baroncelli presenta una fortissima analogia sostanziale, anche e soprattutto nell'ossatura intrecciata di slanci verticali, di riprese cromatiche e ritmiche, di corrispondenze fra figurazione e cornice del pannello centrale. Accenno solo al fatto che questa estrema edizione del linguaggio giottesco dovette essere pubblicata già nel 1329, che è la data del soggiorno di Giotto a Napoli, perché sono

evidenti le rispondenze tipologiche e compositivo-spaziali fra i quattro laterali del polittico Baroncelli e, ad esempio, gli affreschi dell'Oderisi nell'Incoronata di Napoli; o alla brillante conferma che il ricongiungimento della cuspide di San Diego reca alla vecchia, felicissima idea di Adolfo Venturi che nell'esecuzione del polittico segnalò (ma forse più per la vicinanza dei contigui affreschi che per ragioni di capillare conoscenza dell'ultima fase di Giotto e dei suoi allievi, cosa a quei tempi impossibile) la mano di Taddeo Gaddi (*Storia dell'Arte*, V, 1907, pag. 531); ma è sintomatico che nell'edizione del 1936 delle *Pitture Italiane del Rinascimento* del Berenson, la cuspide figuri sotto l'elenco degli autografi giotteschi, mentre il polittico cui essa apparteneva sia relegato fra le cose degli allievi, o che nel recente *Trecento* del Toesca il polittico figuri come di Giotto e aiuti (pag. 499) mentre la cuspide sia citata in un momento intermedio fra gli affreschi dell'Arena e quelli delle Cappelle Bardi e Peruzzi, assieme alla 'Dormitio', pur ammettendone l'autografia giottesca (pag. 492, nota 26). Ma è che nella ricostruzione della personalità, estremamente ricca, complessa e sempre nuova, di Giotto, e nel risarcimento della sua incomparabile vicenda formale, non si è ancora riusciti a liberarsi da un atteggiamento mentale malsano e pericoloso, di origine ottocentesca, come quello che fa degli affreschi di Padova il momento supremo del percorso del Maestro, relegando in un piano meno in luce i capitoli successivi; atteggiamento che trova sostegno nell'altro, non meno dannoso, che accetta la paternità giottesca per gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi (cosa che a me pare assai opinabile), e mentre dichiara facilmente spiegabile l'enorme, rapidissima conversione formale fra Assisi e Padova, rifiuta poi di accettare tante opere che, in confronto a Padova, si presentano senza oscillazioni impreviste e senza soluzioni di continuità.

II.

LA CIMASA DEL CROCEFISSO DEL TEMPIO MALATESTIANO

Quando nel 1934, in vista della Mostra della Pittura Riminese del Trecento, si procedette alla rimozione degli orrendi imbratti che offuscavano oltre i limiti della leggibilità e della decenza il grande 'Crocefisso' del Tempio Malatestiano di Rimini, l'eccezionale valore dell'opera si rivelò, malgrado i guasti prodotti da spellature ed abrasioni, con

tale evidenza ed intensità da richiamare subito alla mente le notizie, quasi contemporanee, di Ricobaldo Ferrarese circa il soggiorno di Giotto a Rimini, e quelle, più tarde ma non perciò da respingere in blocco, di Giorgio Vasari, che cita l'attività di Giotto nella chiesa di San Francesco, lo stesso edificio, cioè che, ricostruito nel corso del Quattrocento, fu poi ribattezzato col nome di Tempio Malatestiano. Tuttavia, quando a pulitura avvenuta i valori d'arte altissimi del dipinto apparvero con chiarezza, e si trattò di esprimere un giudizio definitivo, anche riguardo alla datazione, il nome di Giotto ebbe a sollevare una serie di esitazioni e di scrupoli del tutto eccessivi, e che non sono cessati neppure oggi, se lo stesso Toesca, che sin dal 1929 aveva, con raro, felicissimo intuito, segnalato la fortissima vicinanza del Crocefisso con l'opera più genuina di Giotto (*La Pittura Fiorentina del Trecento*, Firenze, 1929, pag. 56) propende ora a considerarlo come opera di scuola o, per usare le sue stesse parole 'come avviamento fiorentino a certi caratteri della scuola riminese' (*Il Trecento*, Torino, 1951, pag. 491, nota 25). Le prime parole di dubbio furono espresse, dopo il recupero, dal Prof. Cesare Brandi, che oltre ad aver diretto l'importante pulitura fu anche l'organizzatore della Mostra della Pittura Riminese; ma assai curiosa è l'impressione che si ricava dal rileggere ciò che egli ebbe a scrivere in tale circostanza, perché si direbbe che (sebbene la Mostra Giottesca del 1937 non avesse ancora recato il suo indubbio apporto chiarificatore, e la Scuola di Rimini navigasse in quel caotico groviglio in cui ancor oggi è impresa disperata mettere un poco d'ordine) egli avesse all'incirca raggiunto l'esatta soluzione del problema, ma venisse poi trattenuto dall'esprimerla apertamente da una forma di timore reverenziale per una così illustre paternità.

È certamente l'opera più alta che ci sia restata della scuola di Rimini, fondamentale e senza prossimo confronto. Costituisce anche la pittura dove il plasticismo di Giotto venne inteso e trasposto con la più grande coerenza stilistica'... 'La distanza che separa questo Crocefisso da tutti gli altri della Scuola di Rimini potrebbe quasi far dubitare che sia opera riminese; certo costituì un modello, non mai raggiunto e sempre imitato'... 'Dal trovarsi così isolato, seppure alla base di tutta la serie dei Crocefissi riminesi, nasce l'impossibilità di riferimento ad uno dei pittori noti' (C. Brandi, *Catalogo della Mostra della Pittura Riminese del Trecento*, pagg. 20-21).

Più tardi, lo stesso scrittore tornò sull'argomento, defi-

nendo il Crocefisso 'opera veramente sublime, e che tuttavia, per venire attribuita a Giotto stesso, esigerebbe una documentazione diversa dello svolgimento stilistico di Giotto' ('La Critica d'Arte', 1936, pag. 235); cosa sia tale svolgimento secondo il Prof. Brandi, è stato da lui detto in un lungo saggio apparso nella prima annata de 'Le Arti', e del quale la seconda puntata (n. 2, dicembre-gennaio 1940, pag. 116 e ss.) contiene un'analisi anche più diffusa del Crocefisso di Rimini, ma che conclude ancora una volta con la negazione della paternità giottesca, ed il riferimento ad un ignoto e imprecisato autore riminese.

Non è qui il caso di rivedere per esteso l'interpretazione, a nostro avviso ancora discutibile, che il Prof. Brandi ha fornito del percorso stilistico di Giotto, né di riferire tutte le diverse opinioni espresse in seguito alla Mostra Giottesca del 1937, nella quale il Crocefisso figurò sotto il numero 107 del Catalogo provvisorio come cosa 'attribuita a Giotto' mentre nel gran Catalogo definitivo edito nel 1943 a cura di G. Sini-baldi e G. Brunetti esso reca il n. 188, e la denominazione di 'Maestro del Crocefisso Malatestiano', persona questa cui il Catalogo riferisce anche il n. 189, la famosa 'Crocefissione' del Museo di Sträsburgo. Le più recenti opinioni che la critica ha espresso intorno al dipinto oscillano da un diretto riferimento alla Scuola di Rimini, come ad esempio vuole l'Oertel (in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 1937, 224 e ss.), all'ipotesi di una collaborazione fra un anonimo di Rimini e Giotto, secondo che hanno prospettato il Suida (in 'Pantheon', 1937, 350) e il Prof. Mario Salmi (in 'Emporium', 1937, 362, e in 'Rivista d'Arte', 1935, 326), il quale già prima del restauro aveva sottolineato l'eccellente qualità dell'opera, considerandola del terzo decennio del Trecento e indicandola quale modello per tutta una serie di Crocefissi riminesi, ma accostandola a cose del tutto diverse, come il Crocefisso di Talamello e quello, indubbiamente quattrocentesco e di piena cultura tardo-gotica, della chiesa di San Nicolò alla Marina a Rimini (in 'Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', 1931, 236). Da questa tendenza a considerare il Crocefisso Malatestiano più o meno in rapporto con la diretta partecipazione di un riminese, anche se in veste di aiuto di Giotto, si passa, nel Berenson (*Indici* del 1936, 202) a considerarlo come di un immediato allievo di Giotto, per giungere infine all'ammetterne la diretta autografia giottesca nel Beenken (in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 1936, 196), nel Gamba (in

‘Rivista d’Arte’, 1937, 271), nel Coletti (in ‘Bollettino d’Arte’, 1937, 350) e infine nel Longhi che, espressosi per primo in favore di Giotto sin dal tempo del restauro, ha poi riaffermato recentemente e con decisione questa veduta (in ‘Proporzioni’, 1948, 54).

A rivedere oggi il maestoso dipinto /tavola 5/, cercando di ignorare i pareri discordi, le diverse interpretazioni della vicenda di Giotto, e soprattutto le acide e querule polemiche da cui, una ventina d’anni fa, uscì assai turbato lo studio della pittura del Trecento a Rimini, a leggere cioè la grande tempera (cm. 437 × 303) con occhio vergine, come se si trattasse di un imprevisto incontro con un inedito problema, l’impressione che se ne riceve è incomparabile. Irrimediabilmente rovinata in molte parti, specie nei piedi, scorticata quasi ovunque sino allo scoprimento della preparazione verdastra, alterata altrove nei rapporti cromatici (completamente persi, ad esempio, nel giustapporsi della schematica croce e delle due striscie che, non meno schematiche, ne accompagnano tutt’attorno il profilo, secondo un partito oggi puramente disegnativo e strutturale, ma su cui dovette incidere un giuoco di colore, oramai indecifrabile), manomessa nelle velature degli ornati, priva delle testate e della cimasa, la tempera è tuttavia una delle più alte e indicibili poesie che sul tema del ‘Crocefisso’ ci abbia lasciato la Pittura del Trecento. E non è per lo spiro di tragedia, per la irresistibile, umanissima interpretazione psicologica del Paziente che il grado su cui la tavola si pone a prima vista è di tale altezza da cui i successivi e disincantati esami non riescono a discenderla, ma anzi ad elevarla ancora: la struttura formale di questo Crocefisso nasce da una così vasta e varia ricchezza di spunti, idee ed invenzioni, da un così sottile processo di calcoli, calibrature e meditazioni, e da una felicità tecnica e grafica tanto straordinaria che l’autore non può esserne stato che un sommo, un creatore di un proprio, sublime linguaggio, e ben diverso nel suo isolamento dalle tante, e anche eccellenti personalità anonime che, sopravvissute sovente in un ‘unicum’, denunciano quale sia stata la forza di attrazione del mondo formale di Giotto, e su quali spiriti questo operasse in profondità. Non voglio sottolineare ad uno ad uno gli infiniti segni di nobiltà di questo Crocefisso: l’ininterrotta modulazione di valori plastici con cui il chiaroscuro (di sensibilità e violenza già quasi masaccesche) definisce la struttura del corpo agonizzante, teso e abbandonato all’irrigidi-

mento finale e all'ormai invincibile forza di gravità, contro cui le due mani inchiodate sono l'ultimo, meccanico ostacolo; l'incomparabile passaggio del perizoma, con le carni ed il legno visti in trasparenza; la straordinaria libertà formale con cui sono resi gli occhi socchiusi /tavola 6/, le palpebre, descritte con un unico colpo di pennello, e le ciocche dei capelli, nel cui stupendo equilibrio fra minuziosità e sintetismo nulla si trova di quella 'compendiarietà bizantina' che ha inteso vedervi il Brandi ('Le Arti', I, 129); questi e gli altri infiniti sintomi di una pienezza mentale e formale senza confronti di cui è infusa la figura del Cristo risaltano, e ancora con un bilanciaticissimo calcolo di rapporti, contrasti e giustapposizioni, contro il rigido schematismo della Croce e delle due fasce geometriche che ne puntualizzano il valore astratto, quasi a suggellare con la potenza di uno jerogramma la umanissima, tragica figura. Ha ben ragione, il Prof. Brandi, quando definisce questa tavola, da lui giudicata riminese, 'fondamentale e senza prossimo confronto' (*Catalogo Mostra Rim.*, 20): vorrei aggiungere che tale situazione non è il risultato dell'eccessiva scarsezza di opere con cui i pittori riminesi sono giunti sino a noi, né, di conseguenza, della irreperibilità di probanti elementi 'morelliani' nella rosa degli accostamenti con la Scuola di Rimini tutta intera, ma della impossibilità di confrontare un'opera come questa con prodotti di più scarso livello, di più modesta apertura mentale, spirituale e morale. 'Non mai raggiunto e sempre imitato', questo Crocefisso Malatestiano, accostato a mo' di pietra di paragone con la Scuola di Rimini, fa scadere a secca e monocorde la voce di pittori anche nobilissimi nel loro contesto, come Giovanni da Rimini, Giuliano, i Maestri di Sant'Agostino, mentre altri escono dal confronto avviliti e limitati ad un cicaleccio squisitamente infantile, siano pure il Maestro di Verucchio, Pietro o il Baronzio, per non dire poi di quelli, come Francesco da Rimini, che il paragone con questa tempera fa precipitare anche di più. Proprio dai Crocefissi (almeno quindici) di indubbia paternità riminese e che dipendono più o meno strettamente da questo del Tempio Malatestiano, ripetendone la struttura, imitandone con maggiore o minore fedeltà i caratteri di iconografia e di decorazione, è possibile risalire in via ipotetica a risarcire il prezioso dipinto di ciò che gli è stato sottratto, nelle testate e nella cimasa; e a tale proposito il solo scrittore che abbia tentato tale integrazione è il Prof. Coletti, nel citato articolo sul 'Bollettino d'Arte' del 1937. Nella ricca serie di Crocefissi

riminesi giunti sino a noi senza mutilazioni di sorta, credo che i due già sottolineati dal Prof. Coletti siano i più indicati alla ricerca; si tratta di quello della Galleria Nazionale di Urbino [*tavola 7 a*] databile verso il 1340 e riferibile all'anonimo Maestro di Verucchio, e quello della Collegiata di Sant'Arcangelo di Romagna [*tavola 7 b*] certamente, come indicò il Brandi (*Cat. Mostra Rimin.*, 52) della stessa mano degli affreschi di Santa Chiara a Ravenna (il cui riferimento a Pietro da Rimini non è però così sicuro come generalmente si ammette). Ambedue hanno la cimasa e le testate a forma di quadrangoli polilobati; nella cimasa e nelle testate di ambedue le figurazioni sono campite su di un fondo d'oro che negli interstizi delle sporgenze è riempito di un fregio ornamentale, sì che la superficie aurea viene ad assumere l'aspetto di un ottagono, reso irregolare dal sovrastare dei nimbi sulle zone riempite degli ornati, e dalla soppressione dell'angolo retto lungo il lato di attacco con le braccia della croce. Non insisto nell'indicare la differente interpretazione che i due pittori hanno reso del loro grande modello: dei due, il più remoto, e anche il più libero, è l'autore della tavola di Sant'Arcangelo, e non solo nella positura della figura principale, sì anche in taluni dettagli secondari del profilo della croce, dove i segmenti di arco che nel Crocefisso Malatestiano si inseriscono negli angoli formati dall'intersecarsi dell'asse con i due bracci, sono sostituiti da quadrilateri. Nell'esemplare di Urbino, la stretta dipendenza che la figura del Cristo rivela, rispetto al modello giottesco, anche in taluni dettagli delle pieghe del perizoma, delle mani, della cassa toracica, va perfettamente d'accordo con l'identico profilo dell'incorniciatura esterna. Circa le figure nelle due testate, esse sono notevolmente diverse nei due esempi esaminati: ma è assai incerto stabilire quale sia quello che rispecchia più da vicino il perduto prototipo di Giotto. Faccio osservare che l'atteggiamento della Vergine a mani giunte, come nella tavola di Sant'Arcangelo, ritorna in altri nove esempi (Giovanni da Rimini a Mercatello e nella Pinacoteca riminese; Chiesa Arcipretale di Verucchio; Talamello; Chiesa di S. Francesco a Sassoferrato; Collezione Spina di Rimini; Galleria Nazionale di Urbino, n. 20 della Mostra Riminese; Chiesa di San Pancrazio a Sestino; Pinacoteca di Rimini, n. 48 della Mostra Riminese), mentre l'atteggiamento della Vergine come nel Crocefisso del Maestro di Verucchio, che abbiamo scelto per l'esame, riappare altre due volte, e cioè nella Croce della Chiesa di San Paolo a Montefiore e in quella che già

fece parte della Collezione della Gherardesca a Castagneto Carducci (*Catalogo Mostra Riminese*, fig. 128). Assai più variate sono invece le redazioni che della figura di San Giovanni si riscontrano nella serie, ma la posizione a mani giunte e in atteggiamento di disperazione come nella grande tempera di Urbino sembra la più diffusa, se, con forti varianti, la si ritrova tre volte (già Collezione della Gherardesca, Chiesa di San Paolo a Montefiore, Pinacoteca di Rimini) accanto ad un'altra variante che presenta il Santo con una mano a sorreggere la gota (Chiesa di San Pancrazio a Sestino, Chiesa di San Francesco a Sassoferrato, Talamello, Chiesa Arcipretale di Verucchio, Croci di Giovanni a Mercatello e nella Pinacoteca di Rimini) e che sembra essere il punto di partenza per l'autore della nostra Croce di Sant'Arcangelo. Nulla o quasi è dunque inferibile circa l'aspetto delle due testate in base ai confronti con le derivazioni; né gli scarssissimi avanzi che delle due figure laterali restano nel Crocefisso Malatestiano possono servire di conferma circa la loro appartenenza a questo o a quel modulo.

Diversa è invece la questione relativa alla cimasa: la serie di Crocefissi riminesi presenta immancabilmente al vertice una mezza figura di Redentore benedicente, col libro nella sinistra, che soltanto nei tardi e scadenti esemplari di Sestino e di Montefiore sovrasta il gruppo mistico del Pellicano, e che nella tempera, anch'essa assai tarda e secondaria, della Collezione Spina, reca al posto del libro il vessillo della Resurrezione. Ritornando al Crocefisso Malatestiano, osserviamo come alle estremità dei due bracci la croce e le due striscie che la fiancheggiano si interrompano di netto, per lasciar campo libero alla zona d'oro, su cui si inserivano, senza soluzione di continuità, le due figure dei dolenti; nei due dipinti di Urbino e di Sant'Arcangelo si osservi invece come la croce e le due striscie continuino al disopra della tabella dell'INRI (secondo un partito comune a moltissimi pezzi della serie dei Crocefissi riminesi) per finire, come nelle testate, nel campo aureo in cui appare la mezza figura del Redentore. Detto ciò, credo che pochi dubbi possano restare circa l'identificazione della cimasa originaria del Crocefisso Malatestiano nel grande 'Cristo benedicente' già nella Collezione di Lady Jekyll a Londra [*tavola 8*] e proveniente dalla Collezione Graham; oggi, credo, in una raccolta privata dell'Inghilterra meridionale. Apparso in una sceltissima Mostra del 1911 nelle Grafton Galleries di Londra, al numero 3 del Catalogo (redatto da Roger Fry e da Mau-

rice Brockwell) esso fu poi pubblicato sul 'Burlington Magazine' del 1911-12 (vol. XX, pag. 66) dallo stesso Fry, che oltre a riaffermare l'attribuzione a Giotto con cui lo splendido dipinto era apparso alla Mostra, lo datava non lungi dagli affreschi di Padova, mentre a sua volta il Suida ('Monatshefte für Kunstwissenschaft', 1914, 3) sottolineandone la qualità e l'immediata vicinanza con Giotto segnalò trattarsi indubbiamente della cimasa di un grande crocefisso. Apparsa nuovamente in una Mostra del Burlington Fine Arts Club nel 1919, la tavola fu nuovamente citata dal Fry ('Burlington Magazine', 1919, pag. 3) che insisté sulla paternità giottesca; ma dopo quell'occasione, il dipinto non è più apparso né in Mostre né in vendite, e la sola menzione recente che ne trovo è quella del Toesca (*Il Trecento*, pag. 610, nota 133) che lo giudica 'prossimo alla pala Vaticana', cioè cosa di collaborazione.

Verificate le misure (cm. 81 × 86) che tornano con esatta precisione rispetto a quelle che facevano presagire i dati forniti dal Crocefisso di Rimini (ed è soprattutto il lato di base della cimasa Jekyll che corrisponde alla perfezione con la larghezza dell'asse verticale); osservata l'identità assoluta delle tre striscie scure, una più larga fiancheggiata da due più strette, che appaiono per breve tratto alla base della tempera londinese (e che confermano l'andamento della figurazione oltre la tabella del Titolo, come nelle tante e tante derivazioni riminesi); notato che gli ornati del nimbo del Redentore benedicente sono gli stessi di cui qualche traccia resta nell'aureola rilevata del Crocefisso di Rimini, e che il rapporto fra figura e fondo d'oro, fra fondo e ornati, fra ornati e profilo esterno è quello copiato e imitato con tanta insistenza dalla Scuola di Rimini, come nei due esemplari qui riprodotti; il confronto dei caratteri di stile e di scrittura è ancor più probante. La mano che sorregge il libro, col pollice allungato; il modellato, energico e dolcissimo, del chiaroscuro; la eccezionale nitidezza dell'andamento del profilo della figura, bloccata in una precisione di piani e di masse di supremo, ineguagliabile potenziale iconico; la completa assenza di qualsiasi accento cavalliniano (basta a tale proposito effettuare il confronto con il preziosissimo 'unicum' di Pietro Cavallini su tavola, il 'Redentore' frammentario da me identificato nel Camposanto Teutonico di Roma e che spero di poter presto render noto): questi i primi referti che offre la lettura della tavola Jekyll, e che in via definitiva confermano la sua appartenenza al Crocefisso del Tempio

Malatestiano /*tavola* 9/. Che se poi vi sia chi voglia ancora insistere nel riferire l'opera, così parzialmente ricomposta, ad un anonimo riminese, io non saprei che dire: per me non c'è dubbio che essa rappresenta il passaggio fra gli affreschi dell'Arena di Padova ed il momento più eccelso di Giotto: la Cappella Peruzzi in Santa Croce. Perché nello svolgimento di Giotto un'opera come questa trova il suo posto, esatto, logico e coerente, subito dopo Padova, verso il 1308-12 (che è il periodo in cui va posto il soggiorno del Maestro a Rimini), quando la curiosità mentale, la sete di scoperta di nuovi e inediti valori plastici, prospettici, cromatici e psicologici che negli affreschi dell'Arena si rivela con un'insaziabilità quasi ansiosa, si va ormai placando entro quella sintesi formale intimamente 'classica' che è propria delle 'Storie di San Giovanni Evangelista', il monumento da cui, più di un secolo dopo, doveva prendere l'avvio la 'rinascita' di Masaccio, e che persino Michelangelo tornò a meditare e a disegnare.

ALESSANDRO PARRONCHI

IL FUTURISTA IN INCOGNITO MARIO NANNINI (1895-1918)

I.

I SOPRAVVISSUTI firmatari dei primi manifesti artistici del Futurismo hanno sempre tenuto a differenziarsi nettamente da ogni sorta di epigoni e successori. Ma la storia del Futurismo ne ha viste di chiusure e riaperture e fin dall'inizio ne ha registrate di adesioni precipitose e di altrettanto precipitose e sdegnate dimissioni, di precisazioni e rettifiche, accuse e controaccuse e interpretazioni in buona in cattiva e in pessima fede! Tanto che a voler oggi rendersi conto con esattezza, ricostruendolo sulle riviste e giornali del tempo, del traffico a cui dette luogo quel movimento, si rischia di perderne spesso le tracce o di cader vittime di equivoci o di mistificazioni funzionanti in ritardo, come un colpo che parta, impreveduto, nel maneggiare un vecchio pistolone da tanti anni esposto in una vetrina.

Quello di cui ci si può render conto anche oggi, è che il

futurismo inteso nel suo spirito originale, che era poi quello di Marinetti, ebbe valore proprio per il suo potere comunicativo e irradiante, per il suo carattere di febbre collettiva per cui 'non si poteva non farne parte'. Fu questo Futurismo che invase l'Italia, e servendosi di tutto quanto ne fu veicolo anche indiretto o renitente, penetrò fin nella più remota provincia. Così, quando quell'azione reclamistica e indiscriminata, volta sempre a ottenere il maggiore effetto possibile, trovò la viziosa e intemperante genialità di Papini e l'esperienza critica e il buon senso sornione di Soffici a darle man forte, non valse che poi i due fiorentini manifestassero a chiare note le proprie riserve, condite d'invettive o d'ironia, sul marinettismo, perché esso non finisse per aver ragione di un po' tutti gli oppositori, e per aggregarseli quando con la guerra la sua indole nettamente politica venne a scoprirsi.

Eppure molte idee e larve d'idee smosse già in precedenza e dibattute e rimescolate a ogni nuovo allarme di novità corsa per l'aria, si chiarificarono finendo con l'imboccare il tortuoso crocicchio di 'Lacerba', che durante quasi tre anni per gli artisti fu guida. Ma diversi furono i riflessi che 'Lacerba' produsse su quanti, specialmente toscani, erano stati turbati o sconvolti dalle nuove dottrine estetiche.

Due fatti erano stati a deciderli: la mostra apertasi nel novembre del '13 alla Libreria Gonnelli e la serata del 12 dicembre dello stesso anno al Teatro Verdi. Ma da quei fatti di cronaca-storia furono tratte indubbiamente conclusioni personali molto varie e disparate. E a chi voglia oggi estrarne il significato preciso rispetto al quadro d'insieme si presentano problemi piuttosto complessi. Anche valendosi di un raggiunto clima di obbiettività nei confronti di una materia vecchia ormai di quarant'anni, non si può infatti tentar di affrontare quest'argomento col semplicismo di quelle che son rimaste al riguardo le premesse, se non della critica più avvertita, delle esposizioni (Quadriennale del '47 e Biennale del '50) che hanno voluto portare un giudizio storico sull'arte futurista. Si sono esse rigorosamente attenute alle date e alle firme dei manifesti; lasciando in sostanza le cose al punto in cui le avevano lasciate — ed era un vero strazio! — le parole-proiettili di Marinetti; o, al più, al punto in cui le vorrebbero fissate quelli che allora Prezzolini aveva chiamati i 'portieri' del Futurismo. Ma se 'differenziarsi' poteva rispondere a una necessità di primo grado per un artista, 'differenziare' non può esser in nessun caso il presupposto,

ma solo il risultato di un'operazione critica. Diversamente facendo non si può ottenere un quadro completo né veritiero della situazione. Bisogna dunque decidersi a entrare anche tra le file, per quanto sbandate e caotiche, dei proseliti, e cercare di estrarne quel che è rimasto. E questo è raccomandabile più che per altre regioni, che al Futurismo dettero partecipazioni isolate anche se abbastanza significative, per la Toscana, dove al primo rimbombo di questi fatti seguirono numerosi e lunghissimi riecheggiamenti.

*

Per Soffici, già reso esperto dal lungo soggiorno in Francia, l'adesione al movimento non era stata un fatto nuovo, ma piuttosto un'occasione per riattivare e rifondere quelle considerazioni teoriche a cui l'avevano portato l'essersi proposto per primo in Italia la novità della pittura impressionista, e la scoperta di Rosso. E fu, in sostanza, una prova che il suo fondamentale bisogno d'una regola e la sua volontà d'equilibrio subirono senza troppo scomporsi. Ma per la maggior parte degli altri, anonimi provinciali, dietro le prime avvisaglie d'una sensibilità nuova pescate negli stessi scritti sofficiani, che anche in Toscana poterono per qualcuno innestarsi su riflessioni già sollecitate dal divisionismo, esso fu piuttosto un sommario incitamento a rompere con l'accademia e a buttarsi nell'avventura.

Le derivazioni pittoriche del Futurismo in Toscana, ormai sappiamo da dove suscitate, le ritroviamo in tal modo quasi tutte ai margini della maggiore direttiva, di pensiero e di gusto, rappresentata dagli uomini che venivano dalla 'Voce', i quali, non potendo sottrarsi al dovere di aprire nuovi campi di indagine a quella cultura a cui avevano dato per primi il valore di un risveglio della coscienza nazionale, erano portati ad attenuare il valore delle novità futuriste, o a non dimostrare almeno per esse la frenesia di novellini. Altri elementi un po' più giovani e meno preparati, accoglieranno invece del futurismo i programmi e ne accenneranno i toni polemici, ansiosi solo di richiamare su di sé l'attenzione; e una volta irreggimentati — e non chiedevano di meglio! — nelle file futuriste, non manterranno più specifici elementi di distinzione; e ne accresceranno la confusione e il miscuglio. Così tra il sonnacchiare del vecchio 'Marzocco' e il vivacchiare de 'Il Cimento', dove imperava Costetti, e la più larga informazione ma scarsa partecipazione ai fatti dell'arte di 'Cronache letterarie', dove compaiono scritti di

Cecchi sulla letteratura inglese — e non dimentichiamoci, giacché parleremo in seguito di un artista di Pistoia, 'La Tempra', che testimonia il grado di partecipazione agli avvenimenti raggiunto dagli elementi più vivi di quella città — vediamo dapprima mantenersi negativa nei confronti del Futurismo quella 'Difesa dell'Arte' che ebbe fine ingloriosa ad opera del tiro burlone di Gino Bianchi, personaggio vociano, come Soffici racconta in *Fine di un mondo*. Sulla 'Difesa', assieme ai conclamati idoli letterari del passato e contemporanei, si nega Medardo Rosso e si esaltano Segantini e Nomellini. Pure non sono qua e là prive di rilievo le note di Remo Chiti. E il gruppo, che oltre a Chiti comprende Emilio Settimelli e Mario Carli, rinascerà nel 'Centauro', in 'Dinamo' e in 'Rivista', passando dalla originaria avversione alla discussione, alla ammirazione e finalmente al tuffo nel nuovissimo gorgo.

'Né passatismo né futurismo' era invece l'insegna di Mario Tinti, che su 'Il Vaglio', preferiva attenersi a considerazioni di modesta saggezza, e difendere l'Ottocento, invocando in forma quasi privata, cioè senza far troppa luce su quello che era stato il suo valore critico, Diego Martelli; e scoprire il simpatico Mario Puccini, che l' 'assenza di teorie' avrebbe purtroppo reso dopo qualche anno una vittima di speculatori e mercanti. Oggi avvertiamo, nei confronti di questa critica contemporanea al Futurismo, quale preciso valore ebbe anche il fatto stesso di aver partecipato ai fatti nuovi, indipendentemente dal giudizio che se ne dette, rispetto non solo alle ostilità ma alla stessa titubanza di chi preferì appoggiarsi e saviamente riflettere sulle eterne verità. 'Non dominerete la vostra materia se non vi prestate prima a esserne schiavi docili, assidui, devoti e instancabili', ammonisce i futuristi l'intelligentissimo e colto Thomas Neal su 'La Voce' (11 dicembre 1913). E torna al suo Seicento e ai suoi Classici. Ma a Roberto Longhi i Classici e Mattia Preti, non avevan fatto velo a riconoscere come questa novità della pittura e della scultura futuriste entrasse nella storia e si collocasse esattamente nella cultura moderna; e ne aveva chiarito i possibili equivoci, e aveva cooperato ai suoi stessi sviluppi; e aveva anzi ricostruito con l'esattezza di un linguaggio critico altrettanto inventivo, e nuovo di zecca, la logica interna di quelle opere, che i più consideravano incomprensibili: nella 'Voce' del 10 aprile dello stesso anno.

Simile, se pure non sostenuta da analogo sussidio di cultura, era la posizione di Ugo Tommei.

Tolte necessariamente 'La Voce' e 'Lacerba', se consideriamo il modo, burrascoso e raffazzonato, delle riviste ricordate, tanto più ci sorprende la proprietà, la pulizia, il tono senza cerimonie ma vivo, intransigente ma umano, della rivistina di Ugo Tommei, il 'Quartiere latino', di cui uscirono solo otto numeri (dal 24 ottobre del '13 al 28 febbraio del '14). Qui si professa più che stima venerazione per gli uomini della 'Voce' e per la funzione formativa da essi svolta sui giovani. S'intende bene quell'azione di svecchiamento del gusto che Longhi conduce rimanendo sul piano della cultura figurativa specializzata. E si dimostra amore del nuovo, ma si portano attivi elementi di giudizio nel commentarlo. E, accanto alle sensate e spesso acute osservazioni del Tommei, è altamente indicativo ritrovare qui, dopo una prima apparizione sulla 'Voce', isolato in frammenti — Nottambulismo, A una donna, Perdizione — il canto *sottovoce* che si comporrà nel *Pianissimo* di Sbarbaro.

La posizione critica di Ugo Tommei è in sostanza quella di un anarchismo artistico, che si riflette, oltre che nell'insoddisfazione di disciplina e al di là di certe inflessioni moraleggianti di tono nettamente vociano, in un voler l'arte preservata da ogni ingerenza, salva da 'qualunque forma di assoggettazione'. Per Ugo Tommei è sacra la 'magnifica inutilità dell'arte'. Ed egli candidamente si confessa individualista, antipatriota, e afferma di non volere la guerra.

Su 'Quartiere latino', egli stende per la prima Mostra futurista a Firenze, osservazioni di una freschezza tutta intima, fatte da uno che si confessa 'né critico né pittore', davanti al fenomeno dell'arte nuova'. E sa riconoscere con termini appropriati i mezzi eccezionali di Boccioni, il carattere intellettualistico della pittura di Balla, il valore di pura eleganza del futurismo di Severini, e a parte sente di dover parlare di Carrà e di Soffici. Assai acuto, a proposito di Carrà, egli si dimostra nell'accorgersi dell'innesto che sull'esperienza del pittore piemontese ha prodotto, per intervento di Soffici, il Cubismo. E con tutto che il Futurismo lo stia ubriacando, non perde le staffe, si sente e protesta personalmente in una posizione diversa, come chi sta prendendo coscienza definitiva del suo essere nel mondo e nella storia, e serba intatto il suo orgoglio di persona che per maturità di giudizio tiene a distinguersi sia dalla pavidità retriva dei più che dall'arritismo dei molti.

Così, non aveva tardato a orientare il proprio gusto, Ugo Tommei. E s'era infuriato quando Marinetti, alla serata

del Teatro Verdi, aveva tentato di conciliarsi l'applauso del pubblico gridando: 'Viva la Libia!' Dev'essere stata la reazione a questo infiltrarsi di interessi estranei nel dibattito artistico che proprio allora andava acutizzandosi, a deciderlo a sopprimere il proprio giornale e a collaborare a 'Lacerba'. La sua adesione appare sul numero del 1° maggio 1914, che ospita anche l'articolo dedicato alla scultura di Boccioni, già annunciato nel 'Quartiere latino'. E se in sostanza l'interpretazione che egli dà di questa scultura non porta elementi di grande novità, è, confrontata al tempo, abbastanza eccezionale, soprattutto per la coerenza con cui, nell'arte, tende a riconoscere un fatto di vita. Si tenga presente a questo riguardo anche il pezzo che scriverà su 'Le Pagine' del 15 dicembre '16, dopo la morte dell'artista, dove parlerà di un Boccioni segreto, che Marinetti ha aiutato a emergere, ma anche ha 'falsato fin dalla sua rivelazione'.

La collaborazione a 'Lacerba' lo porta come conseguenza inevitabile alla partecipazione, sebbene in una forma non balorda né ipocrita, al clima interventista. Il suo articolo sull'intervento si intitolerà infatti: 'O la guerra o la rivoluzione', e tradirà un sentimento politico nettamente diverso da quello marinettiano. E nello sganciamento dal marinettismo che si operò in 'Lacerba' dal '14 in poi, Tommei s'intuisce essere stato elemento di aiuto, e lo denotano proprio il suo tono distaccato e canzonatorio nel considerare le polemiche che s'accendevano su questioni di legittimismo futurista, e il suo fondamentale bisogno di una concretezza e di una misura umana. Fu così che, pur avendo sentito la difficoltà e la bellezza di 'cantar la vita elettrica, la velocità, l'artificio', via più in seguito, scrutandosi intorno, egli si rese convinto a cercare nel popolo il suo pittore. E deve aver avuto prestissimo, contemporaneamente a Giovanni Bellini, la rivelazione del formidabile istinto pittorico di Rosai. E se a Bellini si devono equivalenti lirici di quella remota pittura rosaiana, a Tommei se ne deve la prima e fondamentale chiarificazione critica, che già prevede e sgòmina le successive involuzioni. Più tardi tornato in licenza, suoi scritti compaiono su l' 'Italia futurista'. E nell'incoerente accozzaglia di quel centro di raccolta di tutti coloro che, nell'atmosfera del più arroventato interventismo, logicamente sfociato in un nazionalismo attivista ed eroiceggiante, fanno blocco intorno alla fortunatissima insegna, le note in cui parla con simpatia e comprensione della esperienza bellica dell' 'ardito' futurista Rosai, sono la corda più tesa e di più sottile vibrazione.

Era partito per il fronte volontario; e presto era stato rinviato in licenza, nel '17, in un ufficio del distretto, che meglio si confaceva a lui miopissimo. E ora fremeva e si accendeva, e provava per la prima volta un fervore che la sua gioventù spesa fra i libri, nell'impiego prima presso altri librai poi presso Gonnelli, non aveva ancora conosciuto. Ma un giorno, dopo un banale alterco con un superiore, riprese risolutamente la via del fronte. E ai genitori sarà annunciato disperso. Un suicidio: fu detto. E, 'i giorni nuovi avevano troppo bisogno di uomini come lui', ci sarà da ripetere, con le stesse parole ch'egli aveva fatto in tempo a dire per un altro caduto. E, 'ho troppo da vedere, e troppo poco tempo per vedere', aveva anche detto. Presto, troppo presto, il tempo gli sarebbe affatto mancato.

*

Per tornare al filo del nostro discorso, non dimentichiamo che, proprio nell'anno in cui nasce l' 'Italia futurista', muore Boccioni, nella cui attività pittorica, se rispetto al credo coraggiosamente sostenuto fino allora s'era potuta riscontrare sull'ultimo qualche resipiscenza, ciò si doveva probabilmente proprio all'antimarinetismo dell'ultima 'Lacerba'. E anche il maggior pittore futurista, Carrà, si stacca dal movimento e l'anno seguente si chiuderà nella casamatta ferrarese a rimeditare faustianamente le sorti della pittura italiana per un diverso destino, e gli sarà Mefistofele Giorgio De Chirico. Qui invece c'è ancora gente che si lancia nella direzione tracciata dai manifesti del '10 credendola quella giusta.

Anche il gruppo futurista fiorentino tenne a diversificarsi, a chiudere dietro di sé una saracinesca. E nell'ultimo numero dell' 'Italia futurista' fece comparire i suoi nominativi al completo, che qui si riportano per memoria. R. M. Baldesari, Primo Conti, Arnaldo Ginna, Achille Lega, Neri Nannetti, Emilio Notte, Ottone Rosai, Giulio Spina, Lucio Venna, Vieri (Nannetti).

Ma se si toglie quello di Rosai, quale altro nome potremo oggi ricordare? Quello di Emilio Notte, che immise nel Futurismo una notevole potenza disegnativa e ricchezza d'impasto pittorico. O quello di Achille Lega, che, pur senza molto approfondire il lato teorico della ricerca, e senza arrivare a vere e proprie scomposizioni, seppe deliziosamente adattare una forma d'impianto naturalistico alla nuova tecnica, come si può vedere nella limpida vibrazione del suo Aeroplano sulla campagna, delicato anticipo del-

l'aeropittura. Dei fratelli Nannetti, Vieri, lasciata la pittura, incontrerà la poesia. E Neri svilupperà invece verso la nuova pratica del cartellone pubblicitario le sue notevoli attitudini alla sintesi illustrativa.

Questi soli, forse, i nomi su cui conviene fermarci. E aggiungerli ad altri, di altre parti d'Italia, che al Futurismo parteciparono non indegnamente, di cui converrà ritrovare l'indicazione in manualetti sul tipo di quello del Fillia. Ed ecco, giustappunto, oltre ai lombardi Sironi e Funi, il torinese Fillia, il trentino Garbari, De Pero di Rovereto come Baldessari, Dottori di Perugia, e a Roma Prampolini, allievo di Balla, e altri ancora. Rispetto al filo della 'tradizione' dato per autentico da simili manualetti, bisogna però ridurre di molto la portata storica delle successive metamorfosi che il movimento traverserà vivendo un'esistenza tutta fittizia, con manifestazioni sempre più episodiche e faticanti. Ed ecco, anche da quella seconda serrata del gruppo futurista toscano, era invece rimasto fuori qualche nome non trascurabile di irregolare. Né per quanto l'abbia cercata mi è riuscito di ritrovare testimonianza di una qualche adesione ufficiale al movimento del pistoiese Mario Nannini. Ciò mi induce a ritenere che la sua partecipazione al Futurismo, ritardabile forse proprio al '16, e testimoniata da un notevole gruppo di opere, avvenisse in forma del tutto riservata, attenta esclusivamente a quella che si dava a conoscere come una nuova regola pittorica, e impegno di stile.

II.

Così fu del Futurismo come d'ogni movimento rivoluzionario: chi ne assorbe i succhi e i fermenti e ne serba l'essenza, che poi durerà; chi rimane ipnotizzato dalla maschera, che poi si dovrà togliere e gettar via, e s'incanta dei lustri destinati a passare; chi addirittura si contenta di ascoltarne i rumori, le fanfare, le grida...

Mario Nannini era dei rarissimi primi. Non vien fatto quasi di prestare attenzione alla biografia che inquadra il fatto decisivo e determinante della scelta di uno stile. Si sa che la sua brevissima esperienza si riassume nella storia di una passione contrastatissima — dalla madre — per la pittura. Egli usava rifugiarsi presso una zia, che ne comprendeva la vocazione e la incoraggiava, nella nativa campagna di Buriano in comune di Quarrata. Venuto a Pistoia in età di dieci anni, nel '5, compì le elementari e fece tre

anni di tecniche. La licenza in chimica, ottenuta dopo altri tre anni all'Istituto Tullio Buzzi di Prato, fu quanto il giovane, irrequieto dappertutto meno che nel suo amato lavoro, si sentì di concedere alla volontà materna. Per tutto questo tempo egli disegnava ostinatamente, a carboncino, figure scabre di gente di campagna, chiuse in contorni che si addensano come un grumo d'intersezioni in cui sembra già contenuta in potenza la rottura della linea e la scomposizione angolare. Il registro è quello figurativo, legnoso e improntato di socialismo umanitario, derivato dai belgi e olandesi, pittori e scultori, Toorop, Laermans e Meunier, e imposto da Emilio Notte, napoletano precoce, già vincitore di un pensionato di pittura e di tre anni più anziano, a lui e ai coetanei Alberto Caligiani e Giulio Innocenti. Ma non avrà che da passare nell'aria, nella Pistoia in cui va consumandosi in brevi vampate l'esperienza scultoria di Andrea Lippi, l'odor di polvere dei manifesti marinettiani, perché Nannini faccia suo, con decisione estrema e estrema pertinenza d'intenzioni e realizzazioni, il verbo di quel credo rivoluzionario.

A questa esperienza nuova, anziché trarne derivazioni, egli era destinato a offrire spunti mirabili. E s'immagina a quali conseguenze avrebbe saputo arrivare, se l'epidemia di spagnola, che fece più vittime della guerra, non se lo fosse portato via ventitreenne il 24 ottobre del '18: undici giorni prima dell'armistizio. Ma nei tre anni che la sua esperienza futurista verosimilmente è durata egli accumulò molto lavoro, che dimostra quanto decisamente egli si sia spinto in quella ricerca. E rispetto alla sua attività prefuturista, pur non sapendo esattamente se i nuovi tentativi si siano alternati, nei primi tempi, a riprese d'ordine naturalistico, saremmo inclini a pensare che no: tanto essi dichiaratamente appartengono all'ordine nuovo, e nei confronti con quei precedenti segnano l'inizio non di un distacco dialettico ma di un vero e proprio abbandono.

Dopo quegli inizi di cui s'è detto, di un disegno condotto su schemi di linearismo primitiveggiante, egli perviene all'attuazione pittorica in un clima ancora d'*imagerie* 'primi del secolo', notevolmente schiarito dalla festosa luce meridiana in cui egli colloca la figura severa e dolce della zia Ester /*tavola 10 a*/. Più tardi 'La raccolta delle olive', e ancora 'Le barche di concio', eseguite nel '13-'14, appaiono formalistiche interpretazioni della natura che denotano un ricorso ai primitivi comune anche ad altri pittori, come il coetaneo

Giulio Innocenti, nei cui dipinti ritroviamo gli 'alberi cavolfiore' di Giotto.

Tali opere precedono di cinque o sei anni quelle di Rosai e di Achille Lega, nelle quali sarà ripresa e sviluppata la interpretazione di una Toscana in senso decisamente libero da assunti impressionistici o macchiaioli. Ma qui il colore non meno della forma è pensato, riflesso. E la composizione si costruisce ritmicamente, a ondulazioni e a groppi, nei partiti delle fronde, nell'impianto lineare che non cede mai, come più tardi avverrà, in Rosai, sforzato da un prorompere della macchia di colore, riecheggiata in seguito più debolmente e mai completamente liberata dal disegno nei paesaggi di Lega. Qui al colore rimane qualcosa di artificioso, e anche rimarrà nel secondo 'Ritratto della zia Ester' /tavola 10 b/, fortemente decentrato sulla gran luce del fondo. E di più ne vien ritardato il processo di liberazione in un ripiegamento verso composizioni di carattere stilizzato, o ricercate sul registro della deformazione umanitaria che sarà di Rosai, nell' 'Uscita dalla chiesa' /tavola 11 a/ e in 'Sera d'inverno', del '15 /tavola 11 b/.

È sul punto dunque di accettare una chiusura formalistica che si apre per Nannini l'alternativa: tra il vecchio e il nuovo. Evidentemente egli, coetaneo di Rosai, non aveva la stessa ingenua fede di quest'ultimo in una tradizione da recuperare sul filo del proprio istinto agguerrito e acuminato dalle esperienze nuove. Per lui le esperienze valevano proprio in quanto tali, come apertura che lo avrebbe messo a contatto con una realtà da inventare. Dirò di più. Credere nel valore risolutivo di quest'esperienza è stato, forse, per Nannini, credere nell'Italia, che sta attraversando la sua durissima prova con l'esito della quale tante illusioni dovranno sfumare e tante speranze riformarsi. Ed eccolo aspirare gioiosamente la ventata di post-impressionismo sofficiente che entra per la finestra bassa della sua 'Camera di campagna', presumibilmente del '16. E siamo di lì a poco alla natura morta 'Ave Maria' /tavola 12 a/, cioè alla soglia del suo nuovo esperimento: un candeliere, due fiori nel bicchiere, un annunzio funebre, un'immaginetta popolare, contro un fondo disteso, in una sintesi rapida, afferrata alla curva del tavolo, e sostenuta come da un soffio da quelle parole della preghiera.

*

A chi avesse letto l'articolo di Longhi su 'La Voce', e avesse seguito le delucidazioni di Soffici su 'Lacerba', era

già arrivata notizia della fondamentale dicromia — verde-grigio — delle opere cubiste; e poteva averne derivata l'esigenza del 'colore-tono' come correttivo all'origine divisionista del Futurismo. Nelle prime opere di Nannini, abbbiam visto, non c'è traccia di accenno al divisionismo, a lui del tutto estraneo, non avendo egli avuto contatti nemmeno con l'ambiente di Torre del Lago da dove le iridescenze nomelliniane si diffondevano sulle vibrazioni ondose della musica di Puccini. I disegni a carboncino di Nannini, gli stilizzati paesaggi, il tono plumbeo delle susseguenti composizioni di figure sull'albeggiare di sfondi lividi, ci dicono che la sensibilità pel colore rimane in lui per lungo tempo in stato d'incubazione. E, come ho accennato, sarà proprio il tendersi e lo scoppiare della linea-forza a suscitarla. Nei dipinti futuristi si scopre invece il senso di colore più delicatamente tonale che esista: restando il suo futurismo, analogamente a quello di Soffici, ma con risultati più afferranti, assolutamente fuori dal magma divisionista in cui la sensibilità plastica di Boccioni lo aveva tenuto costantemente immerso. Qui le brusche rotture lineari suscitano un colore di estrema levità e ricchezza, portato a respirare su un fondo su cui l'immagine s'imprime solo per la nitidezza d'un tono o la vivacità d'una luce.

Tenendo conto del terminus post quem precisato dalla data, sicura, di 'Sera d'inverno', si può stabilire con presumibile esattezza al '16 l'inizio dell'esperienza futurista di Nannini. Evidentemente il suo occhio sapeva estrarre dal mare delle soprastrutture lo spirito che animava le forme nuove. E non appena ha incominciato, ci si accorge che per lui scomporre diventa il sistema più rapido per intuire, senza che questo comporti costrizione o fatica. La sua immagine, una volta sezionata, non ha più niente di quel traballante e balbettante che si scopre nelle prove di altri futuristi di provincia, e anche si avverte, sebbene coscientemente e ironicamente ripreso, nei dipinti futuristi del '18 di Rosai. Qui invece il raggio delle forze messe in libertà si estende a tutto l'orizzonte — ai margini del quadro — e lo svolgimento pittorico ne acquista una calma assoluta, l'immagine una 'stampa' precisa.

A questi risultati più netti, intendiamoci, egli arriva, sia pure decisamente, per gradi. Conosce prima, con la pratica della riduzione a forme geometrizzate, quello stacco dal post-impressionismo verso il formalismo novecentesco che fornisce la dimostrazione più chiara della sua presa di co-

scienza nel condursi in questa esperienza nuova. In altri pittori italiani del tempo troveremo punti di partenza suggestivi, e incontri felici con la nuova tecnica, ma difficilmente un momento di passaggio così chiaramente scandito quale quello che risulta dalla 'Strada di campagna' probabilmente del '16 /tavola 12 b/. Se andiamo a ricercare un Paesaggio rosaiano di due anni precedente, quello nella coll. Jucker, scorgiamo qualcosa di più forte e originale, ma di leggermente più incrociato su derivazioni diverse, in cui l'avvertenza del cubismo sembra complicarsi di elementi approssimativamente cézanniani. Nella 'Strada' di Nannini c'è invece una percezione esatta del punto di attacco del Cubismo al Fauvismo, avvenuto nei paesaggi di Bracque, che sembra quasi impossibile sia stato avvertito senza contatti diretti; ma può certo averne fornito il tramite Soffici, come dicevo. Qualche indugio e qualche pesantezza son riscontrabili nella 'Vendemmia', dove il segno a carbone diviene eccessivamente insistente. Ma non c'è che passare all' 'Angolo di Strada' /tavola 13/, alla 'Strada + casa' /tavola 14/, e alla 'Figura' di donna ammantellata contro la porta /tavola 15 a/, per avere, espressi con somma efficacia, gli elementi primi del Futurismo: la scomposizione dei corpi in angolature essenziali, il ricollegamento operato sulla direttiva delle linee-forza, il ribaltamento e la compenetrazione dell'immagine con l'ambiente. Tutto questo ottenuto senza titubanze e senza sofismi, da un pittore che pur nella sua febbre creativa non smarrisce il senso della realtà naturale. Si veda, alla tav. 14, il sovrapporsi alla casa della strada con l'animale spinto al lavoro, che può voler esprimere l'apparizione simultanea di due piani successivi, ma anche rappresentare più semplicemente un tratto di paese visto dall'alto. Senza che in questo s'adombri nessuna intenzione tradizionalistica, ché, si veda, l'ossatura del paesaggio è squassata da un movimento tellurico che pare precorrere le furie dei tifoni di Soutine.

Il colore è, ripeto, in questi dipinti, di una finezza straordinaria. Pezzi di stoffe, carta di giornale, anziché fare spicco per la loro eterogeneità si dissimulano in preziosi accordi dando solo al colore una sonorità più ovattata o più stridula. Abbiamo detto 'sonorità'; ma il colore di alcuni di questi dipinti sembra suggerire anche sensazioni olfattive, la cui necessità era stata proclamata in quella precisazione tutta sensoria che Carrà dette nella sua 'Pittura dei suoni, rumori, odori', dell'11 agosto 1913, delle posizioni ideologiche e di principio asserite nei precedenti manifesti pittorici del Futu-

risimo. Così nel 'Mazzo di rose' /tavola 15 b/, è suggerito davvero il profumo del fiore dal paonazzo dei petali, fissati in quel motivo delle lettere — O e 8 — stampigliate su assi sghembe, che rende esattamente la forma dei bocci. E una piena realizzazione di questa natura di pittore la si riscontra in dipinti come 'Due a passeggio' /tavola 16/ e 'Interno' /tavola 17/; nel primo dei quali la stampa delle lettere raggiunge nel volto del personaggio a sinistra, un'acuta caratterizzazione; e nel secondo il tessuto pittorico, pur ridotto all'essenziale, è corso di innumeri vibrazioni: nell'alone luminoso che investe il bicchiere e compenetra interno ed esterno.

Siamo dunque con Nannini a un'elaborazione del verbo futurista condotta su quella che era la direzione maestra, ma per una via tonale tutta sottile e approfondita, che resta lontana sia dalle applicazioni riconosciute come autentiche e irripetibili del movimento, sia dal clamore e dalla sostanziale disorganizzazione che s'accompagna a quasi tutte le altre applicazioni che ne furono tentate in provincia in quegli stessi anni. E non c'è dubbio che l'artista abbia preferito non mettere in luce la propria esperienza pur di puntare all'essenza pittorica di questa nuova dottrina. Si veda, a titolo di superiore conferma, il momento in cui l'opera lo vincola a una soluzione di particolare intensità e lo decide a organizzare gli elementi e a distribuirli con sapienza e raffinatezza. Abbiám detto il terzo, ed ultimo, 'Ritratto della zia Ester' /tavole 18, 19/, dove è assunta a tema di scomposizione e d'intuizione sintetica la figura dell'ispiratrice, la sua musa umana e familiare. Qui una passione acuta di libertà riesce a trovare nella costrizione e nel tormento dell'esperienza il momento in cui scoppiare in un'opera perfettamente riuscita. Qui, al di là della barriera tesa dalle sistematiche angolazioni, al di là dei cavalli di frisia del linearismo costruttivo, si scopre, nitidamente fisso e doloroso, teso e sensibilissimo apax nel corpo della pittura futurista italiana, *un occhio che guarda.*

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Una segnalazione per Annibale Carracci.

Prima che impallidisca il ricordo della mostra bolognese, propongo al nome di Annibale questa paletta /tavola 20/, che dai depositi degli Uffizi fu affidata anni fa a un noto

Una segnalazione per Annibale Carracci istituto benefico fiorentino. Da me identificata — ed è risultato che devo alla recente commemorazione carraccesca — sulla traccia fotografica rimastane nell'archivio del Museo, dove recava l'indicazione oltremodo vaga di 'scuola del Correggio', ho in seguito potuto riscontrare che essa è dipinta su di una tavola di metri 2,18 per 1,36: misure che potranno forse ridursi, una volta accertato, come non mi è riuscito di fare finora per la collocazione incomoda dell'opera, che le due strisce marginali in alto e in basso sono, come sembra, aggiunte non autografe.

Gli assistenti di questa 'Sacra Conversazione' sono l'arcangelo Michele, il piccolo Battista e un altro Santo che per la posa impacciata di gigante tibaldesco con cui si accinge a ricevere il Bambino sulla spalla, vuol farsi identificare con un San Cristoforo. Purtroppo nel Malvasia non è traccia dell'opera e le ricerche che abbiamo condotto finora sugli inventari fiorentini non hanno sortito alcun risultato prima del 1890. Se mai giunse anticamente in Toscana, dovè far parte di quel gruppo di quadri di Annibale che lo scrittore bolognese, nel caso specifico forse poco informato, non cura di citare in esteso ('... tanti altri che troppo saria lungo il ridire...')

È difficile tuttavia credere, quali che siano state le vicende successive, che questa tavola venisse eseguita altrove che a Parma, durante il soggiorno di Annibale e Agostino tra il 1585 e l' '86. L'entusiasmo per il Correggio vi è elevatissimo, la struttura stessa della composizione, più sperimentale che nella 'Pietà' dell' '85, si articola su di un tracciato di scorti e diagonali dei più intricati, come se Annibale rivedesse da capo e più a fondo la complessità della sintassi correggesca: i risultati si vedranno difatti nell' 'Assunta' dell' '87. In talune ricercatezze, poi, come quella dei due profili assai simili dell'Arcangelo e della Madonna, intatti come mandorle acerbe, l'intenzione è di naturalizzare la purezza quasi glittica di certo Parmigianino (degli affreschi della Steccata) e ancora del Bedoli. Persino la scelta, evidente nel Battista, dei motivi baroccheschi, qui sembra cadere su quelli che anche il pittore marchigiano andava ricavando da Parma. Per il resto, il parallelo più congruo è con la paletta parmense di Agostino dell' '86. Importante che tanto l'una che l'altra siano immaginate all'aria aperta, dopo che Annibale aveva già certamente eseguito — forse appena qualche mese prima — e ambientandolo al chiuso, lo 'Sposalizio di Santa Caterina' (Napoli), ove il sentimento svaga dalla riservatezza

un po' schiva di tono controriformista all'affettazione più 'preziosa'.

È facile intuire che l'innovazione consentiva una gamma più estesa di possibilità pittoriche. Ma Agostino, cauto nell'impostazione, cauto nella condotta, non sembra volersi scostare più che tanto dalle buone regole, normalizzando soltanto l'impianto più manieristico di qualche esemplare parmense. Annibale non manca invece di profittarne. Ed è significativo come le soluzioni dei panni e il terreno, così ricchi di colore (quasi come in un Rubens del tempo mantovano) non trovino riscontro in alcuna pittura italiana che parecchio più tardi. Quell'impasto denso, quella materia grassetta e mossa, animata con brio, impiegata fin dagli esordi fu certamente, e assai prima della codificazione classicista, il passo decisivo compiuto da Annibale in pro della riforma antimanieristica auspicata da molti in quel tempo, e che mirava a un veicolo più fluido e più sciolto, a un'apertura sul vero; ed è un passo che ne fa davvero un pioniere.

V'è da chiedersi, infatti, prima di arrischiarsi a istituire rapporti verificabili con i pittori toscani, anch'essi cercatori precoci in codesto campo, se il bolognese non si trovi in vantaggio di qualche anno, giacché, all'infuori di Santi di Tito, prima dell' '85 quel clima è tutt'altro che diffuso in Toscana e ben poco o forse nulla è stato fatto in tal senso dal Cigoli e dal Pagani, ai quali la vista lungimirante del Lanzi attribuiva mutazioni decisive. Ma non si dovrà credere, inversamente, che i toscani, seppure in lieve ritardo, siano materialmente a rimorchio dei colleghi emiliani, poiché non se ne trovano i segni. Ove non si voglia citare, e con ogni cautela, la pala del 1592 di Gregorio Pagani, già a Val d'Elsa e ora all'Hermitage, in cui se l'invito a ristudiare il Correggio viene bensì dal Baroccio, il risultato ha più mordente, più verità, quasi alla pari di un quadro emiliano, e potrebbe far sospettare un viaggio nel Nord dell'artista.

Il quesito di come e in che misura, anche prima di recarsi a Venezia, Annibale conoscesse la pittura veneziana, viene a porsi naturalmente. Par chiaro dalla nostra paletta che certe soluzioni tecniche nella materia sfaldata, e l'effetto di tramonto lingueggiante sul cielo — un'apertura bellissima che ci sembra importante per le vicende della pittura carraccesca di paesaggio — siano desunte dai riporti tintoretteschi e veronesiani del ferrarese Scarsellino, che persisteva a dipingere in modi assai più gradevoli dei tardi epigoni veneziani. Né va dimenticato che a Ferrara, a di-

*Una
segnalazione
per Annibale
Carracci*

Una stanza ragionevole perché un giovane pittore desiderasse di documentarvisi, era ancora in essere la parata dei capolavori belliniani e tizianeschi, che la devoluzione del 1598 provvederà a disperdere.

Per finire, aggiungerò che il nuovo rinvenimento mi conferma nella convinzione, ostinata fin dal tempo della mostra, che l'affresco dell'Oratorio del Pellegrino (n. 9), debba ricondursi, come volevano gli scrittori seicenteschi, nell'ambito di Annibale piuttosto che di Ludovico, e di conseguenza venire anticipato alquanto dalla data dell' '88 proposta dal catalogo. Lo scorto ruotante ed impervio del Santo e della Madonna, che consente alla forma di dilatarsi floridamente, mi par tratto che può acquistare significato solo nel percorso della giovinezza di Annibale; e il confronto con il pensiero formale molto simile della paletta che ho presentato, me ne dà una conferma che direi risolutiva.

Mina Gregori

Due dipinti del Battistello.

Nel Museo di Losanna si riferisce alla scuola del Carracci questa tela 'al naturale' di 'San Giuseppe con Gesù Bambino' che la cortesia di quell'istituto mi consente di riprodurre [tavola 21/].

Non voglio recare ingiuria ai fedeli lettori dell' 'Antologia' dubitando ch'essi abbiano tardato a conquistare la certezza che il dipinto è invece del maggiore caravaggesco napoletano, G. Battista Caracciolo, detto il Battistello.

Ma, anche dopo la immancabile agnizione, l'opera non manca di sorprendere soprattutto per il riguardo tematico, giacché, non fosse la traccia tenue, ma pur reperibile, dei due nimbi filiformi, molti crederebbero di sostare su un ritratto accostante di 'nonno e nipotino' nell'album di ricordi di una famiglia popolana: immagine non dimenticabile di tenero linfatismo e di miseria affettuosa mentre pur si trattava di un argomento sorto nella cerchia della più stretta bigotteria controriformistica e perciò, avremmo creduto, poco adatto ad affidarsi alle mani di un vero caravaggesco.

Come l'argomento si fosse affacciato nel corso del Cinquecento in rapporto con la crescente devozione a San Giuseppe, è già stato rilevato, per esempio dal Mâle, rammentando prima i due nuovi aspetti della Sacra Famiglia, l'uno di inclinazione così casalinga da spingersi fino alla pre-

sentazione della 'Famiglia del Falegname'; l'altro di ambientazione mistica ove la Sacra Famiglia è invece investita a simbolo della 'Trinità in terra'. Quanto allo stralcio tematico del 'San Giuseppe solo col Bambino', esso dovrebbe ancora studiarsi anche in confronto con la possibilità che fosse l'esigenza tecnica della 'statuaria' a crearlo con l'esempio di Vincenzo de' Rossi nella cappella eponima al Pantheon (1547). È inoltre probabile che lo svolgimento di un tema così particolare trovasse una certa remora nella contesa alquanto 'bizantina' insorta fra i teologi più zelanti, se cioè il Santo avesse a rappresentarsi vecchio, oppure giovane. Salvo che nella statua del De Rossi, l'arte italiana sembra essersi piuttosto attenuta alla formula tradizionale del Santo in età provetta e il Mâle produce infatti come uno dei casi più antichi quello, di alquanto leziosa e agghindata vecchiezza, di Guido Reni (Leningrado) che però è difficilmente anteriore al 1630. Tanto più interessante perciò ritrovare qui il soggetto a una data parecchio più antica e, per giunta, nelle mani di un caravaggesco così schietto da saper capovolgere l'assunto tedioso in un'immagine di semplice e schietta umanità.

Proprio questa eccezionale interpretazione basterebbe per farci puntare sul primo tempo dell'artista ove non ce ne desse, da parte sua, anche più sicuro avviso il punto particolare dello stile. Ben vero che dopo la riscoperta, avvenuta nel 1939, del documento che fissa al 1615 il saldo della 'Liberazione di San Pietro' al Monte della Misericordia, prima assegnata verso il 1607 (e mi spiace che la importante rettifica sfuggisse all'attenzione del catalogo della mostra caravaggesca del '51), ben pochi dipinti del Caracciolo possono ormai restare al primo decennio del secolo, anzi sembrano quasi sempre spingersi e seriarsi nel secondo. La giusta consecuzione è difficile a raggiungersi, ma, in ogni caso, l'unico filo conduttore sarà quello che sappia seguire il graduale alterarsi del viraggio delle ombre, prima più istantanee e scoscese, secondo il verbo caravaggesco, poi via via più intimidite dalla beltà quasi predestinata della forma e sempre più prone ad accompagnarla carezzevolmente nella sua grazia di sboccio e di atteggiatura.

Qui non sembra che l'alterazione sia ancora percettibile tanta è la prontezza dello scavo ombroso nella testa del Bimbo linfatico, tanta è l'indifferenza (che è poi precisa volontà) con cui la parte destra del viso di Giuseppe è corrosa e smunta fino all'osso dall'ombra che scende in tralice con

*Due dipinti
del Battistello*

Due dipinti del Battistello un risultato straordinariamente intenso nell'ordine degli 'affetti' e, magari, della divozione.

Ma nessun particolare appoggio può trovarsi nella vicenda della divozione a San Giuseppe in Napoli, di certo crescente in quei primi decenni del secolo se fonda San Giuseppe de' Ruffi nel 1604, San Giuseppe de' Vecchi nel 1617, San Giuseppe degli Scalzi nel 1619. Ma già il momento dell'arte ci ha detto, salvo errore, qualche cosa di più situando l'opera poco prima del quadro del Monte della Misericordia.

Per intendere invece come un argomento pure prediletto alla religione 'naturale' del Caravaggio, venisse più tardi temperato dal Caracciolo, potrà vedersi questo suo 'San Giovannino', già in una collezione di Parigi /*tavola 22*/. Non che manchino di agirvi tuttora alcuni bei ricordi della 'gran macchia' caravaggesca nelle proiezioni d'ombra dalla narice sulla guancia, dalla testa sul petto, quasi a guisa di bavaglio e, soprattutto, nella bellissima invenzione dell'elastico d'ombra nera che, portato dalla cannuccia, sembra serrare il braccio poco sotto la spalla. Ma son queste ormai rievocazioni marginali che non impediscono punto lo sboccio trionfante del viso carnoso e sensuale, né l'eduazione sinuosa delle braccia, commentata dall'aggirarsi lento del panneggio sovrabbondante.

Prima o dopo che sia, qui non si sarà gran che distanti dalla 'Lavanda dei piedi' di San Martino documentata del 1622, quando cioè il Caracciolo aveva già assorbito a Roma ciò che più gli interessava fra i vari 'temperamenti' portati al modo caravaggesco nel secondo decennio. Ed anche il quadro presente giova a convincere che la meditazione più intensa fosse stata sui pensieri bellissimi dove il Lanfranco, dopo il suo rientro a Roma verso il 1613, si impegna con successo ad accordare le proiezioni veristiche e drammatiche del Caravaggio sulla forma sensuosa dell'antica fonte correggesca a lui specialmente familiare. Se ho buona memoria, mi pare che i primi riflessi di tutto questo già si veggano negli affreschi del Caracciolo in Santa Teresa agli Studi che sono del 1616; sicché si può credere che a quella data egli fosse appena tornato dal suo (forse secondo) viaggio romano.

Roberto Langhi

Un nuovo Battistello.

La questione dei rapporti che, durante il dominio spagnolo in Italia, intercorsero tra le due civiltà, è stata approfondita egregiamente in quarant'anni di critica stilistica. Si è potuto così stabilire che i passaggi di stile e gli imprestiti furono, com'era ovvio, dalla nazione più colta alla meno provvoluta; vero restando che il flusso che intervenne nella direzione inversa, dalla Spagna all'Italia, interessando per lo più speciali predilezioni di soggetti, o la loro speciale trattazione, è campo che, sfiorando il costume e a causa dell'imprecisione dei suoi confini, si è meno indagato di quanto comunemente si creda.

Nella bassa lombarda, nella piccola località del Vho, a metà strada tra Cremona e Mantova, finora senza attribuzione di sorta e senza che se ne possa rintracciare la provenienza, si trova un capolavoro di grandi dimensioni (m. 2,12 × 1,37) del napoletano Caracciolo con un 'Cristo nell'orto', la cui conoscenza devo all'infaticabile perlustratore della campagna cremonese, don Franco Voltini [tavola 23/. L'occasione di presentarlo mi consente qualche osservazione sul significato che non di rado assunsero certe preferenze (o trascuranze) di soggetti.

Questo del 'Cristo nell'orto', fu tema scarsamente amato dal nostro Cinquecento, se si eccettua il caso del Correggio, che non mancò di lasciare in area emiliana le debite tracce. Da noi i manieristi preferirono quasi sempre l'episodio seguente della 'Presa di Cristo', per la sua contrapposizione dichiaratamente umana di forze fisiche e spirituali a contrasto. Non così può dirsi della Spagna. Difficilmente, anche in quel secolo, potrà trovarsi un 'retablo' in cui non sia incluso il momento 'estatico' dell'episodio evangelico, e alla consuetudine colà radicata si attennero anche gli artisti italiani quando lo richiesero i committenti, a cominciare da Tiziano nei due esemplari destinati, per l'appunto, a Filippo II.

Inusitato per la maggior parte dei caravaggisti, dopo che il Merisi l'aveva eluso nel quadro Giustiniani, distrutto con altri capolavori del Museo di Berlino, la cui inaudita novità, in tutto degna del grande lombardo, risiede proprio nell'avervi preferito l'episodio, polemico in senso ben altrimenti umano che nelle intenzioni dei manieristi, del Cristo che desta gli Apostoli miseramente caduti in preda al sonno. Una ripresa del soggetto sulla linea tradizionale riguarda

Un nuovo
Battistello

piuttosto un giro strettissimo di anni tra il primo e il secondo decennio del Seicento; e non mancherà di acquistare significato, quando si avverta che essa fu promossa quasi certamente dal Borgiaanni 'retour d'Espagne' e accolta dal Gentileschi, legato in quel momento per molti riguardi al pittore romano. Ma il mirabile quadretto borgiannesco di Braunschweig e l'affresco di Orazio a Fabriano (un'opera poco nota del gruppo marchigiano, che Andrea Emiliani conta di illustrarci quanto prima), quando se ne tolgano le novità luministiche non si discostano gran che dall'interpretazione corrente, con la sola variante degli apostoli dormienti sul proscenio, mentre sulla sommità di un'altura più arretrata il Cristo è a colloquio con l'Angelo sospeso nell'aria arroventata, soprannaturale. E se un'eco diretta ne passerà in un simpatizzante delle trattazioni naturalistiche come fu il Feti (si veda il poco noto 'Cristo nell'orto' della Corsini a Firenze), l'interpretazione del Caracciolo, nonostante la vicinanza cronologica, non mostra alcuna relazione con codesti casi. L' 'imagerie' religiosa del napoletano proveniva evidentemente da altre fonti, dalle filature spagnole immancabili nella Napoli di quel tempo; e ciò anche negli anni in cui egli fu intensamente legato alle tendenze caravaggesche, e non solo nella loro specificazione strettamente locale.

La datazione dell'opera, difatti, ci porta all'aprirsi del terzo decennio, per il confronto con il celebre 'San Pietro liberato dal carcere', la cui data, giusta la recente rettifica documentaria (cfr. 'Rassegna Economica del Banco di Napoli', 1939 e F. Strazzullo, in 'Il Fuidoro' 1955; e anche: R. Causa, *Catalogo de 'La Madonna nella pittura del '600 a Napoli'*, Napoli, 1954, p. 16) andrà spostata dal 1607 al 1614-15.

La mirabile figura del Cristo, franata sotto un peso morale quasi insondabile, è portata in primissimo piano, e nel conferire all'episodio una concentrazione intensamente toccante, lo assimila alla temperatura patetica di altri fatti della Passione, quali l' 'Andata al Calvario' o la 'Caduta sotto la Croce': soggetti amatissimi in quella zona di strenua controriforma che fece capo a Sebastiano del Piombo e a cui appartennero alcuni dei temperamenti più sinceramente contriti del secolo; non di rado spagnoli, come il Morales. E che il Caracciolo fosse ancora in grado di aderirvi sentimentalmente, è provato dall' 'Addio di Cristo alla Madre' agli Incurabili che, nella caratteristica riduzione alle sole persone protagoniste, suona come un'altissima, essenziale rievocazione sebastianesca.

Quanto poi alla convivenza nell'opera dell'idea naturalistica, qui prodottasi principalmente nell'Angelo che incede risoluto sul terreno umido e nerastro, essa non potrà ch  deporre in pro della genialit  dell'artista. Il Caracciolo vi condivide in modo imprevedibile un'interpretazione del sacro che avremmo creduto essersi realizzata circa negli stessi anni in tutt'altra cerchia, nelle Annunciazioni dei Ter Brugghen e dei Jan Janssens.

Nessuno del resto potrebbe credere che il Battistello si sia giovato soltanto degli esemplari napoletani del Caravaggio, proprio per la ricchezza di motivazioni, che contraddistingue la sua adesione alla corrente dei naturalisti sin dalla prima fase, a conclusione della quale sembra collocarsi la 'Liberazione di San Pietro' gi  ricordata.   molto probabile, come   gi  stato supposto, che egli avesse visitato la capitale fin dal primo decennio. Quanto al viaggio romano ammesso dal suo biografo De Dominici, che lo vedeva entrare in rapporto con le nuove generazioni emiliane apparse in pubblico nel decennio seguente, esso ha tutte le parvenze della verosimiglianza, e potrebbe essersi verificato in un secondo tempo, subito dopo il 15, come impone la rettifica della data dell'opera del Pio Monte della Misericordia e per consentire, d'altra parte, lo svolgersi di quella fase che condurr  alla 'Lavanda dei piedi', datata del '22.

Nell'angelo del 'Cristo nell'orto'   un uso della luce che, non disdegnando gli effetti serici, cupamente realizzati in un accordo di topazio e di blu ardesia, resterr  in eredit  alla pittura napoletana; eppure questa luce   di poco pi  guizzante, sugli scrimoli delle pieghe (e ci  accade anche nel manto di Cristo), di quanto non consentisse una ripresa strettamente naturalistica. Qui il Caracciolo sembra deferire agli emiliani, e, secondo l'opinione del Longhi, specialmente al Lanfranco, che il De Dominici infatti non mancava di nominare nel passo citato. E il medesimo dice il modo con cui la veste del Protagonista, cadendo nella penombra dolorosa, si compone in un sistema di spiazzature a formare una sorta di sommessata accademia. Anche il tipo di bellezza spiritalizzata e silvestre dell'angelo, cui contribuisce il casco fiammante dei capelli, e la linea a modulazione continua dell'omero sotto la sferza luminosa, son tratti da leggere, sia pure mediatamente, in chiave correggesca. Lo snodarsi delle mani smagrite si lega mimicamente in un rapporto caratteristico; caratteristico del Lanfranco, ma non meno del Caracciolo a questa fase.

Un nuovo
Battistello

Non v'è dubbio che la circolazione delle idee più sconvolgenti di quegli anni dovette verificarsi secondo vie che si è ancora lontani dall'immaginare, e ad onta delle difficoltà che, almeno per la parte caravaggesca, derivarono dalla destinazione privata, che ebbero per lo più i quadri di questa tendenza. Così, mai si sarebbe pensato che anche il Battistello si provasse a meditare sul problema delle figure viste di lontano, a lume artificiale nella nuovissima tenebra: un quesito che il Merisi, col 'San Francesco e l'angelo' di Hartford, aveva aperto all'Elsheimer più misterioso e lunare, al Borghini più picaresco. La presa di Cristo [tavola 24] è forse il brano più commovente e inedito dell'opera. La soldataglia si affolla al recinto, dove il Cristo è in attesa, in veste apostolica; e direi che sia proprio il rapporto tra gli abbozzi luminosi e l'oscurità, vera e orrenda a vedersi, a far sì che codeste figure non si qualificino secondo la vecchia pratica manierista della 'macchietta', ma puntino direttamente sul Rembrandt.

Mina Gregori

A P P U N T I

Carracci frescoes in Palazzo Sampieri-Talon.

I would like, please, to correct an error for which I am entirely and regrettably responsible, in my article in 'Paragone' No. 83 (p. 13) with regard to the disposition of the Carracci Decorations in the first three rooms of this palace. The first room, not discussed in my article, has the 'Jupiter and Hercules' on the ceiling (Bodmer, *Lodovico Carracci*, pl. 34), and 'Ceres seeking Proserpina' over the chimney (Bodmer, pl. 36). These frescoes are now generally accepted as the work of Ludovico. The second room has the 'Ercole guidato dalla Virtù' (Voss, *Malerei des Barock*, pl. 160) on its ceiling, obviously the work of Annibale as Bellori says; and for its chimney-piece the 'Destruction of Enceladus' (Bodmer, pl. 35). It is the third room that has for its chimney-piece the 'Hercules and Cacus', illustrated in my article as by Annibale [tavola 5], and Agostino's 'Ercole che aiuta Atlante a sostenere il mondo' (cf. *Mostra dei Carracci. Catalogo dei Disegni* n. 57) on the ceiling. There are thus three chimney-pieces frescoed by the Carracci, including the 'Ceres' of Ludovico. The confusion instituted by Bellori was in fact over subjects not rooms.

I have had the advantage of referring this account of the disposition to Mr. Denis Mahon, and he confirms that it is correct. He adds that, while he is in agreement with my attribution to Annibale of the 'Hercules and Cacus', and feels that this is certainly the fresco by Annibale 'in un'altra camera' to which Bellori intended to refer, he would prefer, in common with Tietze and Cavalli, to transfer the 'Enceladus' — Bellori's 'gigante fulminato' — to Agostino rather than to Ludovico.

Michael Jaffé



1 - Giotto e aiuti: il polittico Baroncelli



2 - Giotto e T. Gaddi: 'L'Eterno Padre e angeli'

San Diego (Calif.), Galleria



- Giotto e aiuti: il pannello centrale del polittico Baroncelli

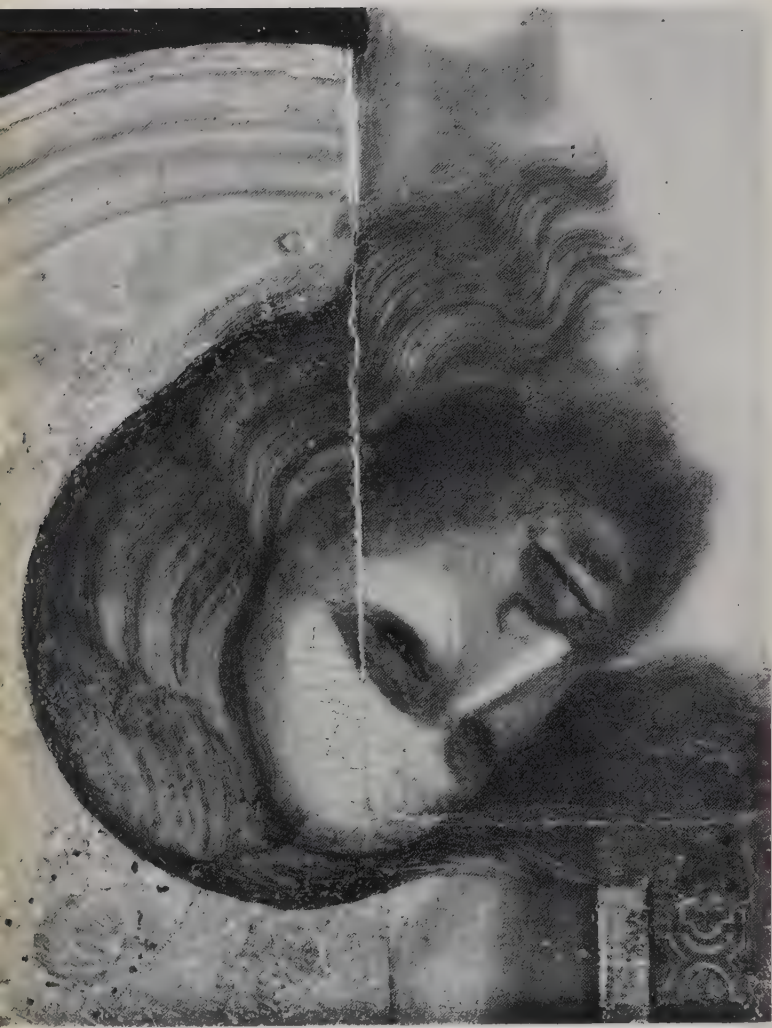


4 - Giotto e aiuti: il centro del polittico Baroncelli con la sua cuspide

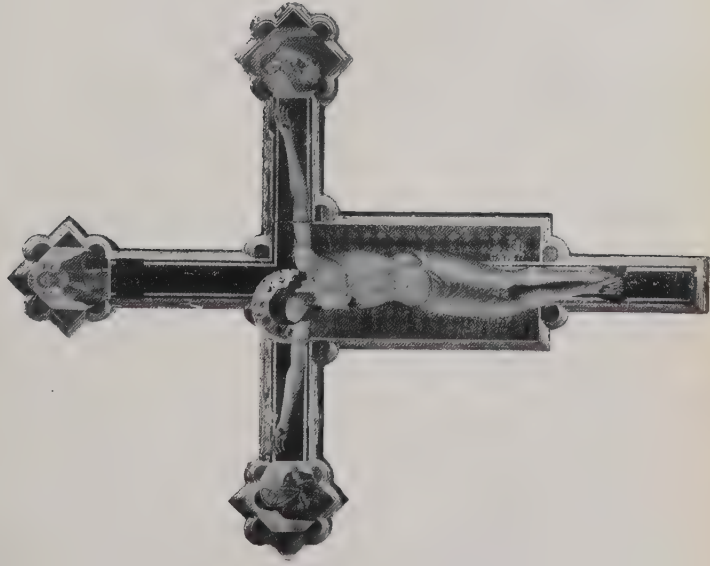


5 - Giotto: 'Crocifisso'

Rimini, Tempio Malatestiano

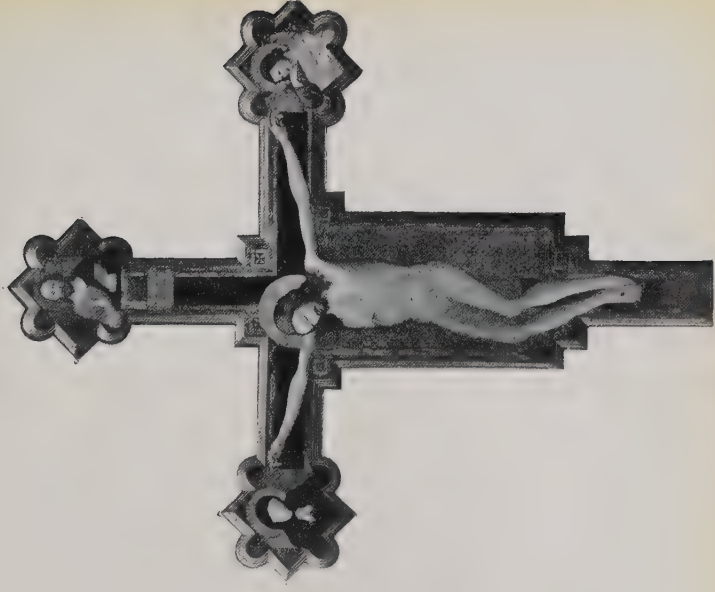


6 - Giotto: particolare del 'Crocifisso'



7 a - Maestro di Verucchio: 'Crocefisso'

Urbino, Galleria Nazionale



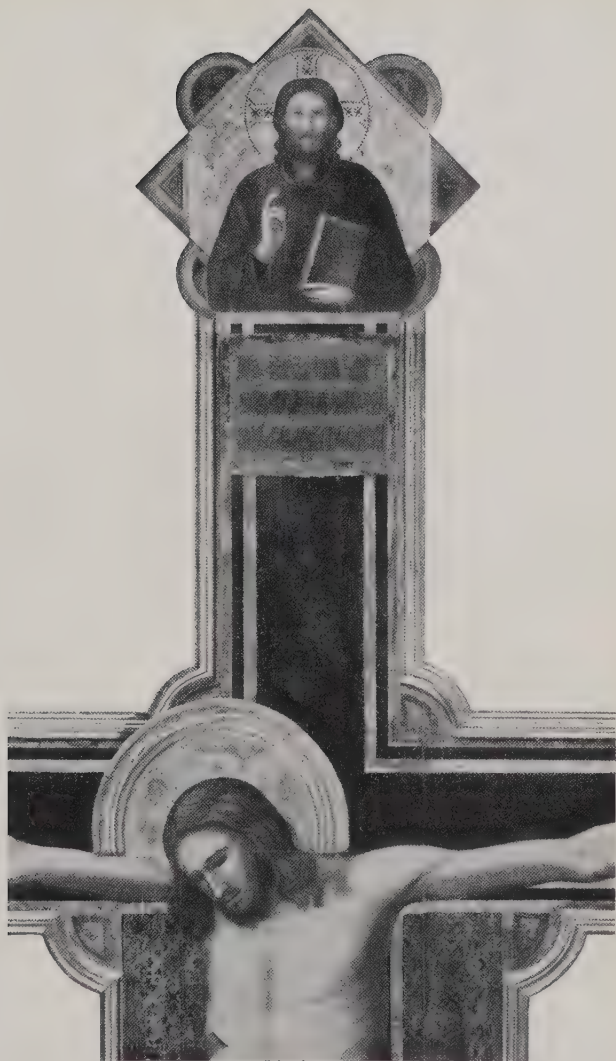
7 b - Pietro da Rimini (?): 'Crocefisso'

Sant'Arcangelo di Romagna, Collegiata



8 - Giotto: 'Cristo benedicente'

già a Londra, coll. Lady Jekyll



9 - Giotto: il 'Crocifisso' di Rimini con la sua cimasa



10 a - M. Nannini: 'Ritratto della zia Ester'
Pistoia, racc. privata



10 b - M. Nannini: 'Zia Ester'

Modena, racc. privata



11 a - M. Nannini: 'L'uscita dalla chiesa'

Firenze, racc. privata



11 b - M. Nannini: 'Sera d'inverno' 1915

Modena, racc. privata



12 a - M. Nannini: 'Ave Maria' 1916

Modena, racc. privata



12 b - M. Nannini: 'Strada di campagna'

Firenze, racc. privata





14 - M. Nannini: *'Strada - casa'* 1917

Firenze, coll. privata



1.5 a - M. Nannini: 'Scomposizione di figura'
Firenze, racc. privata



1.5 b - M. Nannini: 'Rose'
Firenze, racc. privata



16 - M. Nannini: 'Due a passeggio'

Firenze, racc. privata





18 - M. Nannini: 'Ritratto della zia Ester' 1918

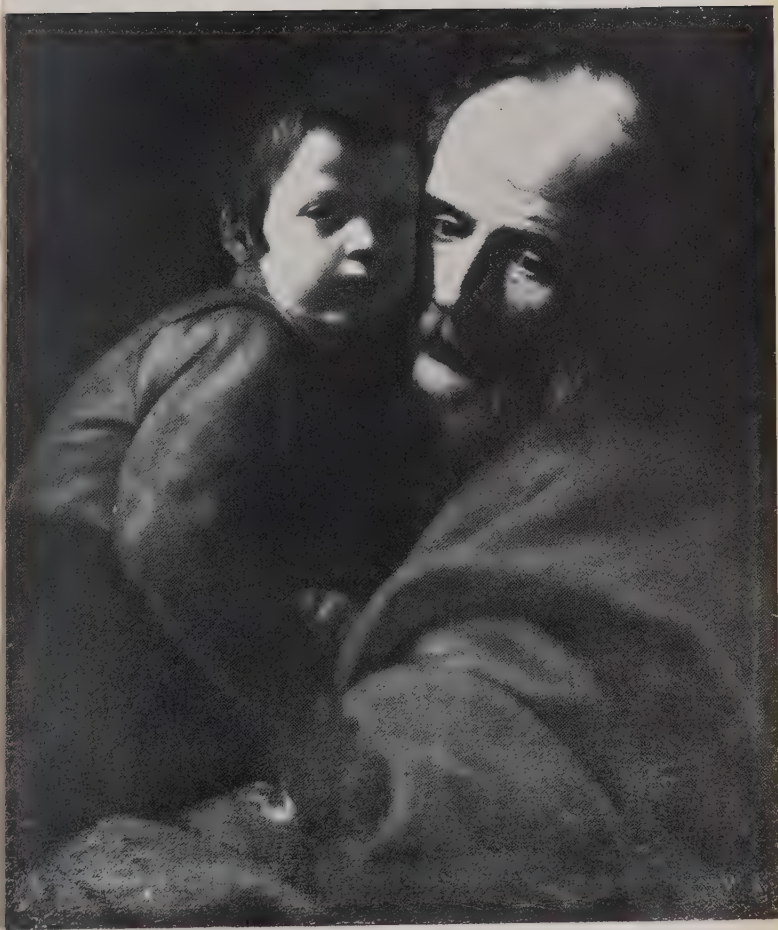
Firenze, racc. privata



19 - M. Nannini: 'Ritratto della zia Ester' 1918 (particolare)

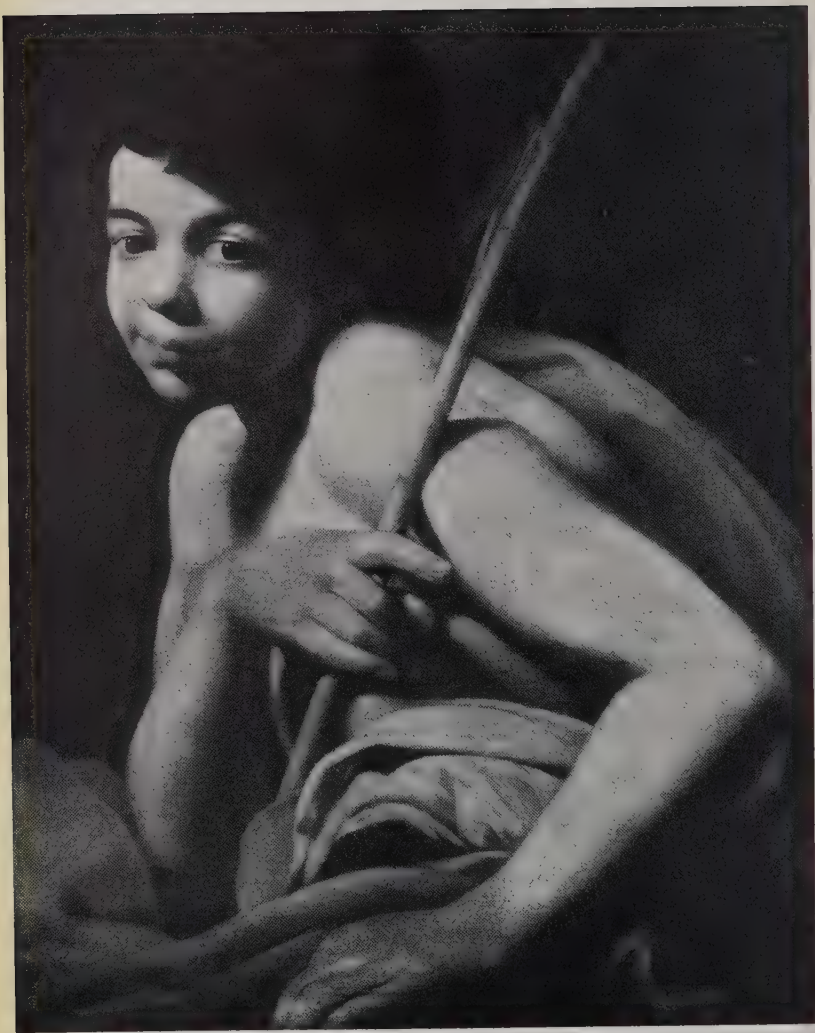
Firenze, racc. privata





21 - G. B. Caracciolo: 'San Giuseppe e il Bambino Gesù'

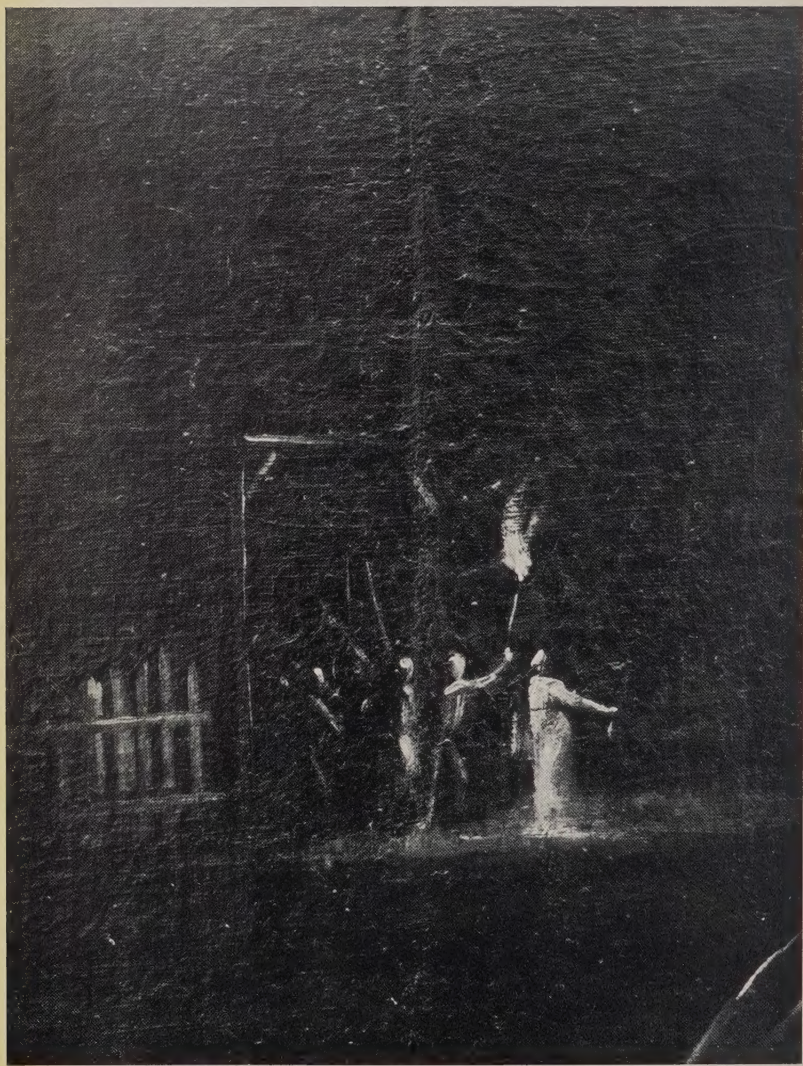
Losanna, Museo Civico



22 - G. B. Caracciolo: 'San Giovannino'

già a Parigi, racc. privata





24 - G. B. Caracciolo: particolare del 'Cristo nell'orto'

Vho, Parrocchiale

ALFREDO PUERARI

LA PINACOTECA DI CREMONA

Un volume di pp. 296, mm. 243×170, 309 illustrazioni in nero e a colori f.t.; rilegato in tela, sopraccoperta illustrata, L. 8000

L'ottimo *Catalogo* che Alfredo Puerari ha curato con particolare capacità di studioso e conoscenza profonda dell'ambiente pittorico cremonese, rappresenta la prima moderna trattazione sugli importanti fatti artistici svoltisi in Cremona nei secoli. Le singole opere, riordinate nel 1947 secondo nuovi criteri nelle sale della Pinacoteca, sono presentate in questo volume complete di dati storici e bibliografici, precedute per ogni artista da una intelligente presentazione che tiene conto delle più aggiornate acquisizioni critiche. Se, logicamente, la parte maggiore dell'opera mira ad illustrare la pittura cremonese, non minore cura è tuttavia dedicata alle opere di altre scuole che facciano parte di quella importantissima raccolta.

LUDWIG GOLDSCHIEDER

MICHELANGELO

PITTURA SCULTURA ARCHITETTURA

Seconda edizione italiana riveduta e ampliata. Un volume di pp. 228, mm. 220×105, 300 illustrazioni in nero e a colori; rilegato in tela, sopraccoperta illustrata, L. 6500

Questa edizione è la sola che raccoglie le riproduzioni di tutte le opere di Michelangelo (eccezion fatta per i disegni) nell'insieme e in numerosissimi particolari. L'esecuzione perfetta delle riproduzioni e la bellezza dei particolari saranno apprezzate da coloro cui piaccia avere sott'occhio la completa e chiara testimonianza della grandezza creativa di Michelangelo, mentre quanti si interessano ai problemi inerenti alle opere michelangiolesche troveranno riportate qui, in un breve testo, le opinioni dei più autorevoli studiosi e un commento alle opere, oltre ad una nota bibliografica.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE